

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ESCULTURA



TESIS DOCTORAL

“Visión" y conocimiento : el arte Fang de Guinea Ecuatorial

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Víctor Borrego Nadal

DIRIGIDA POR

Francisco Toledo Sánchez

Madrid, 2001

ISBN: 978-84-8466-163-4

© Víctor Borrego Nadal, 1994

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura



BIBLIOTECA U.C.M.



5308328784

"VISION" Y CONOCIMIENTO:

EL ARTE FANG DE GUINEA ECUATORIAL



Víctor Borrego Nadal

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Francisco Toledo
MADRID 1994

*Para Alejandra, mi tribu
que en aquellos días se quedo de luz.*

INDICE

	<i>Pags</i>
PRESENTACION	1
0. INTRODUCCION	5
0.1. AUTOCRITICA	5
0.2. PLANTEAMIENTO	11

1ª PARTE, SI: LA TIERRA.

1. LA GUINEA ESPAÑOLA	16
1.1. ESPLENDORES Y MISERIAS DE UNA COLONIA OLVIDADA	16
1.2. IRADIER	20
1.2.1. Primer viaje	21
1.2.2. Segundo viaje	24
1.3. SINTESIS HISTORICA: CRONOLOGIA	28
2. EL PAIS Y SUS GENTES	50
2.1. TIERRA ECUATOGUINEANA	50
2.1.1 Las islas	50
2.1.2. La zona continental	54
2.1.3. El clima	55
2.1.4. La selva	56
2.2. ETNIAS DE GUINEA ECUATORIAL: LOS BANTU	58
2.2.1. Los Bubis	59
2.2.2. Annoboneses	59
2.2.3. Tribus playeras	59
2.2.4. Otras etnias	63

2.3. LOS FANG	64
2.3.1. Origen	64
2.3.2. Subtribus	67
2.3.3. Particularidades raciales	68
2.3.4. Organización familiar	69
2.3.5. Economía y Medios de subsistencia	77
2.3.6. Los Jefes y la Justicia	85

2º PARTE, SO: LA LUNA.

3. SABIDURIA MATERIAL DE LOS BANTU	87
3.1. VISION DEL MUNDO	87
3.1.1. El lenguaje de las cosas	88
3.1.2. El Orden natural	91
3.1.3. Arte y Emoción	92
3.1.4. El mundo Bantú a la luz del pensamiento Oriental	94
3.1.5. Apariencias y evidencias	97
3.1.6. Arte sagrado	99
3.1.7. Rito y Mito	101
3.2. PENSAMIENTO SIMBOLICO	103
3.3. CIENCIA BANTU: LA MIRADA COMO FORMA DE CONOCIMIENTO	106
3.4. ESPIRITUALIDAD FANG	109
3.4.1. Variaciones sobre el concepto de "Alma"	109
3.4.2. Tótem o <i>Elenga</i>	112
3.4.3. Dios	113
3.4.4. Leyendas sobre el origen de los Tiempos	115
4. HECHICERIA FANG	117
4.1. EL ARTE Y LA MAGIA	117
4.1.1. Los objetos sagrados como generadores de Fuerza	119
4.2. BRUJOS Y CURANDEROS	121
4.2.1. Los <i>Beyén</i>	125
4.2.2. El <i>Evú</i>	128
4.2.3. Los <i>Nganga</i>	131
4.2.4. La "Noche oscura"	134
4.2.5. La vocación de Cornelio	135

4.2.6. Fantasías y sueños de Mamá Tití	138
4.3. "MEDICINA" FANG	142
4.3.1. <i>Eki</i> o prohibiciones	143
4.3.2. Técnicas de la "Medicina" Fang	145
4.3.3. Amuletos	149
4.4. SECTAS Y SOCIEDADES SECRETAS	154
4.4.1. Corporaciones profesionales	156
4.4.1.1. El <i>Mbom-nvet</i> , juglar Fang	156
4.4.2. Asociaciones de protección	158
4.4.2.1. El <i>Só</i>	160
4.4.2.2. <i>Ngui</i>	162
4.4.2.3. <i>Digoles</i>	166
4.4.2.4. <i>Mibili</i> o <i>Mimbiri</i>	167
4.4.2.5. "Mademuaselle" o <i>Nfufup-nsisim</i> (espíritu limpio)	168
4.4.3. Sociedades de brujos	169
4.5. EL <i>MBUETI</i>	171
4.5.1. Origen y desarrollo del <i>Mbueti</i> en Guinea Ecuatorial	172
4.5.2. Generalidades	174
4.5.3. Terminología ritual del <i>Mbueti</i>	179
4.5.4. Doctrinas del <i>Mbueti</i>	183
4.5.5. El <i>Iboga</i>	189
4.5.6. La iniciación	192
4.5.7. Otras ceremonias	196
4.6. ESCULTORES DE LA MATERIA DEL SUEÑO	198

3ª PARTE, S4: EL SOL

5. TECNICAS ARTESANALES FANG	199
5.1. EL MUSEO DE SANTA ISABEL	199
5.2. CERAMICA	201
5.2.1. Proceso de fabricación de la olla <i>Mvé</i>	201
5.2.2. Tipos de piezas	206
5.3. CESTERIA	207
5.3.1. El material	207
5.3.2. Proceso de fabricación de la cesta <i>Ncué</i>	208
5.3.3. Tipos de cestas	211
5.4. TRAMPAS	213

5.4.1. Proceso de fabricación de las trampas para pájaros: <i>Ncuas</i> y <i>Mbong-ncuas</i>	213
5.4.2. Tipos de trampas	219
5.5. TEJIDOS	220
5.5.1. Proceso de fabricación del tejado de nipa	221
5.6. LA FRAGUA FANG	224
5.6.1. Procedimiento tradicional para la obtención del hierro	224
5.6.2. La fundición del bronce	227
5.6.3. Tecnología y ritual	229
5.6.4. Proceso de fabricación de una punta de lanza	236
5.6.5. Tipología de la ferretería Fang	239
5.7. CARPINTERIA	242
5.8. INSTRUMENTOS MUSICALES	244
5.8.1. La percusión	244
5.8.2. Instrumentos de cuerda y de pulsación	247
5.8.3. Instrumentos de viento	250
5.9. ARMAS	251
5.9.1. La ballesta <i>Mbang</i>	252
5.10. ARQUITECTURA Y CONSTRUCCION	254
5.10.1. El poblado	254
5.10.2. La casa	256
5.10.3. La cocina	257
5.10.4. La "casa de la palabra"	258
5.11. JUEGOS	260
5.11.1. Juegos de reglas sin accesorios materiales	263
5.11.2. Juegos de reglas con accesorios materiales	265
5.11.3. Juguetes	270
5.11.4. Proceso de fabricación de un camión de médula	273
6. ARTE FANG TRADICIONAL	284
6.1. LA ESTATUARIA FANG	284
6.1.1. El escultor del clan	285
6.1.2. La técnica de la Talla	287
6.2. <i>BIERI</i> Y <i>MELAN</i>	289
6.2.1. La figura del <i>Bieri</i>	289
6.2.2. La ceremonia del <i>Melan</i>	295
6.2.2.1. El guardián del <i>Bieri</i>	297
6.2.2.2. La iniciación <i>Ku Melan</i>	298

6.3. OTRAS MODALIDADES DE LA ESTATUARIA	301
6.3.1. Máscaras	304
6.3.1.1. La máscara <i>Ngon-Niang</i>	305
6.3.2. Esculturas sobre materiales no usuales	309
 7. ANALISIS DE LOS <i>BIERI</i> DE LOS MUSEOS ESPAÑOLES	312
7.1. ANALISIS FORMALES	312
7.1.1. Alternativas al método de Perrois	312
7.1.2. Génesis de los estilos	317
7.1.3. Procedimiento de Análisis	320
7.1.4. Prototipo "Clásico"	328
7.2. ANALISIS SIMBOLICOS	334
7.2.1. Introducción	334
7.2.2. La proporción de un tercio	336
7.2.2.1. Trinidades en el esoterismo occidental	338
7.2.2.2. El mortero annobones	340
7.2.2.3. El <i>Mbueti</i>	343
7.2.3. Tessmann y la Cosmogonía Tripartita Fang	345
7.2.3.1. La Fuerza de Organización	347
7.2.3.2. La Esencia Corporal	348
7.2.3.3. La Esencia Espiritual	349
7.2.4. La trinidad en la Teogonía Fang	350
7.2.5. La división umbilical	351
7.2.6. ¿Anciano o recién nacido?	352
7.2.7. Modelo para una síntesis simbólica:	
El ciclo existencial	355
7.3. IMAGENES	361
7.3.1. Piezas del Museo Etnológico de Madrid	361
7.3.2. Piezas del Museo Etnológico de Barcelolona	409

CONCLUSION

EN EL PAIS DE LOS FANG	442
------------------------------	-----

APENDICE

8. ARTE ACTUAL EN GUINEA ECUATORIAL	451
8.1 EL ULTIMO ARTE TRADICIONAL FANG	452
8.1.1. Ndutumu Singho	455

8.2. LA ESCUELA EUROPEA	457
8.2.1. Gené el "africano"	458
8.2.1.1. Presentación	459
8.2.1.2. Biografía	459
8.2.1.3. Tras la pista de Gené	470
8.2.1.4. ¿Por que se mantiene oculta su obra póstuma?	473
8.2.1.5. Influencia de Gené	485
8.2.2. Eva Alcaide	486
8.2.2.1. Biografía	487
8.3. ARTISTAS GUINEANOS CONTEMPORANEOS	490
8.3.1. Tradición Folklorismo y Arte actual	490
8.3.2. La Tradición: Maestros y visionarios	490
8.3.2.2. Felipe Osaá	491
8.3.2.3. Manuel Michá	499
8.3.3. Artesanía y Souvenir	503
8.3.3.1. Artesanos de la carretera de Mbini	505
8.3.3.2. La pintura comercial	509
8.3.4. Artistas profesionales	512
8.3.4.1. Leoncio Evita	513
8.3.4.2. Benjamín Ebang	520
8.3.4.3. Guthy-Mamae: Historias de Annobon	523
8.3.4.4. Leandro Mbomio	527
8.3.4.4.1. Biografía	528
8.3.4.4.2. Fragmentos de una entrevista	529
8.3.4.5. Otros artistas	533
8.4. CONCLUSION	539
8.5. TRADICION Y VANGUARDIA	540
<hr/>	
BIBLIOGRAFIA	542

PRESENTACION

Una mañana de primavera en el Cabo de Gata, el punto más extremo del litoral almeriense, después de un sueño largo y profundo del que despierto sin rastro de recuerdos, me he levantado, desayunado y sin premeditación alguna, me he sentado a la máquina para empezar a escribir el prólogo de un trabajo aplazado durante años inexplicablemente.

Ayer por la tarde conversaba con una vieja del lugar sobre las "cosas de los antiguos"... algo que dormía en las despensas de la memoria debió salir de su sueño y el mecanismo que hace avanzar las cosas se puso en marcha.

La curiosidad por la tradición tropieza con el muro creciente del olvido de las generaciones, nos asimos a los viejos como quien se encarama a una escalera para alcanzar a ver un espectáculo ... y a medida que los años pasan los escalones se multiplican. La cadena de generaciones resulta tan abismal cuando se vuelve la vista hacia los orígenes que no deja de sorprendernos la fidelidad a sus modelos de la mayoría de las historias de estos viejos, probablemente los últimos testigos de la antigua sabiduría.

Alguien ha calificado de "ahistoricidad" a este estar en el tiempo de algunas civilizaciones que repiten de padres a hijos, durante milenios, el mismo esquema básico de vida. Acostumbrados en occidente a encajarnos en una cadena "histórica" de épocas distintas, de épocas que asimilan o abandonan costumbres o conocimientos en función de una ambigua y a veces ciega idea de progreso. Aún así incluso en nuestras tierras se detecta una corriente de sabiduría tradicional, casi subterránea en las grandes ciudades y algo más palpable en la vida rural que, en cualquier caso, tiende a abandonar la escena tal vez para refugiarse con todos sus tesoros en las catacumbas del inconsciente.

Esta es una idea básica para este trabajo; pretender unir deliberadamente método científico e intuición, con el convencimiento de que puede establecerse un puente de entendimiento entre las culturas llamadas primitivas y las creaciones de mentes no convencionales, es decir, no reglamentadas por hábitos sociales; el lenguaje de los niños, locos, santos y brujos, el lenguaje de los sueños.

En ese territorio quisiera plantar las bases de mi estudio. El hecho de tratar del Arte Africano o del Arte Fang es antes que nada una rara "casualidad" más que una elección consciente que nos facilita el acceso a

un tema mucho más amplio. De hecho mis trabajos comenzaron con unos planteamientos abiertos a todo el panorama de expresiones marginales... pero con el tiempo llegué al convencimiento de que cualquiera de los ejemplos encontrados era un camino eficaz para abordar la totalidad, una especie de maqueta a escala, una alegoría manejable para una sensación demasiado abstracta.

La elección del tema fue confiada a la "providencia" (como ya advertí, no sigo un método del todo científico) que, con la determinación que le caracteriza cuando se le deja actuar sin resistencia, me fue poniendo por delante las condiciones que de modo infalible habrían de conducirme directamente hasta la choza de Marcelino, en el poblado de Abumeyeme, distrito de Nsok junto a la frontera sureste de la que fuera la antigua Guinea Española, hoy conocida como Guinea Ecuatorial.

Todo lo allí vivido, todos los datos recogidos atropelladamente, sin clara conciencia de su utilidad, como fragmentos de una valiosa cerámica hecha añicos..., son en este momento, vistos desde la perspectiva de los cinco años transcurridos desde entonces, como una suerte de jeroglífico no resuelto. Y la reconstrucción de los hechos, su organización en forma de tesis doctoral, se convierte en un esfuerzo arqueológico a la búsqueda de

algunos indicios que me permitan comprender, no exactamente el Arte Fang de Guinea Ecuatorial, sino el idioma de mi propia voz interior que a través de ese laberinto de episodios en el que se ha convertido este trabajo, parece querer expresar algo que intuyo fundamental para mi persona. De modo que iniciaré este discurrir por una niebla de datos como quien relata su sueño para fijar de algún modo los símbolos escurridizos que dibujan el retrato preciso del durmiente.

Por lo demás, el capricho de arrancar con una cita de lugar como puede ser Almería, tan desconcertante con el tema a tratar, obedece más que nada a un afán de establecer posiciones de salida sinceras. Sugiere una distancia que coloca en su lugar al investigador con respecto al objeto de su investigación; toda descripción es en gran medida una invención, el buzo cuenta su versión del fondo marino, en tierra junto a la chimenea, de vuelta a su medio, con el lenguaje de los suyos. Así quiero confesar desde un principio mi estar fuera de contexto, mi condición de extranjero de lo que observo. Y animo al lector a leer entre líneas con el convencimiento de que, más allá de las formas, en la esencia todo es lo mismo y que el ejercicio de situarse en lo extraño desarrolla la visión de lo íntimo.

(Las Negras 10 de Mayo de 1993)

0

INTRODUCCIÓN

0.1. AUTOCRÍTICA.

"Para venir a lo que no eres has de ir por donde no eres" (San Juan de la Cruz)

Es fácil que en sus búsquedas, un artista se sienta deslumbrado por culturas ajenas a su tradición. Al aventurarse por los caminos menos trillados del Arte, reconoce una afinidad inmediata hacia obras que, aun siendo geográficamente distantes, persiguen sus mismas preocupaciones. En todo caso esta distancia supondrá para él una sólida confirmación de sus propias ideas plásticas, no puede haber simple coincidencia en el hecho de que al otro lado del mundo, desde una perspectiva cultural radicalmente distinta, un artista africano, pongamos por caso, se plantee idénticas cuestiones. De modo que el hijo abandona el hogar del padre...,

el joven artista mira ahora con desdén su herencia Occidental y se adentra alegremente en lo que a todas luces se le aparece como un reencuentro con su verdadera cultura.

Pero esta historia suele tener un curioso desenlace; al familiarizarse con sus recién descubiertos modelos culturales, y tras una primera etapa de euforia en la que se descubren nuevas semejanzas, llega un momento, en el que debe aceptar que el principio fundamental de estas Artes está precisamente en su rigurosa fidelidad a la tradición y en su función social, ambos aspectos que desde su condición de extranjero le son imposibles de asumir. Es más, contemplado en ese espejo se verá a sí mismo comparativamente huérfano, sin asideros culturales propios, se reconocerá trasplantado y sin raíces.

Finalmente; la comprensión de estas culturas le brinda la posibilidad de mirar hacia su propia tradición con la perspectiva suficiente para advertir el auténtico significado de valores de los que hasta entonces había renegado. De algún modo, este rodeo era el camino más directo para volver al punto de partida, no se puede alcanzar una meta, si estando ya situado en ella, no se tantean algunos pasos que provoquen una distancia, que inauguren un recorrido.

Salir al mundo exterior puede ser la forma más probable de encontrar el mundo interior, salirse por la tangente, la ruta mas abocada al centro. Ese es el sentido que quisiera dar a estos trabajos. Y plantearlo así no deja de resultarme doloroso, ya que en cierto modo supone una renuncia a los laureles de haber

encontrado soluciones por mí mismo y una vuelta al "redil". Llegado a este punto quisiera ser imparcial y dar a cada cultura el justo grado de sus grandezas y de sus mezquindades, al tiempo que queda al descubierto la insignificancia de sus diferencias.

Mi paso por el mundo del Arte Africano ha estado lleno de entusiasmos y de desengaños. La disciplina de permanecer largo tiempo en esa sola dirección me ha hecho desarrollar una profundidad de miras que desconocía. Las tesis que aquí se presentan narran las etapas de ese itinerario.

Abandoné Africa como antes lo había hecho con "Occidente" y al volver por la simple necesidad de poner fin a todos estos trabajos, me encuentro ante una nueva dimensión de este Arte mucho más consistente que aquella que la simpatía de un principio me hizo ver.

¿Por que el Arte Fang de Guinea Ecuatorial entre las muchas Artes posibles del Africa Negra?. Una cultura hispana en pleno corazón de la selva ecuatorial, una estatuaria realmente notable y el protagonismo un tanto desmedido que por aquel entonces atribuía a la casualidad. Despertaba mi curiosidad aquella pequeña y única colonia española en Africa..., imaginaba la existencia de escritos, autores anteriores que hablarían del tema con la siempre peculiar manera de los colonizadores españoles. Los datos estaban aquí mismo, no había que viajar a Francia, Alemania o Inglaterra, como sucede con el resto de Africa. A mi admiración hacia el Arte Fang se sumaba una cierta curiosidad de ratón de biblioteca. Además tenía claro

que si pretendía llegar a lo más hondo, el Arte Africano era un tema demasiado amplio. Mirar en el mapa a la pequeña Guinea Ecuatorial hacía nacer el impulso de lo "microscópico", indagar un universo en lo mínimo. Extraña contradicción: por salir de la masa de "aficionados" que pululan por los grandes temas se instala uno en un tema marginal donde poder alcanzar una cierta superioridad, pero entonces el tema empieza a ensancharse y una vez más te invade la sensación de que no se sabe nada, de que seguimos en el umbral de algo.

De manera que escogí y me quedé en Guinea. Tuve incluso ocasión de pasar algún tiempo en el país. Es decir de convertirme en objeto de mis propias pesquisas y confieso que me vi más como uno de tantos españoles desorientados en la laberíntica selva ecuatorial que como el artista de raíces africanas por el que me tenía. Al escuchar de nuevo aquellas entrevistas, al releer mis apuntes de campo, percibo una pueril inclinación a darle un tono admirativo a sucesos a menudo insípidos, como elevando a la categoría de auténtico Arte o de admirable concepción de la vida a cualquier manifestación nativa por el mero hecho de serlo. Estaba actuando como un extranjero obnubilado que pierde sus papeles activos ante el deslumbramiento del folclorismo más trivial, sin entrar en el discurso crítico, aceptándolo todo como si se tratara de una revelación infalible. A veces he llegado incluso a sentirme más próximo al rígido escepticismo de algunos escritores de época colonial que se burlan sistemáticamente del país y de sus tradiciones aborígenes, al menos en su postura se detecta una cierta lucidez, y admito encontrar en ellos un mayor empeño en la verdad que en la mojigatería del lenguaje rendidamente alagador que yo empleaba.

A pesar de todo sigo enamorado de Guinea Ecuatorial, si acaso esta vez de un modo más fatal pues añadido a mi amor una dosis de odio. Con este nuevo talante me siento en mejor disposición para ofrecer una visión mínimamente seria de lo que pude llegar a conocer sobre los Fang de Guinea, su sabiduría material, sus ritos, sus costumbres no siempre ejemplares, y el Arte.

El Arte Fang se mantuvo a la altura del gran Arte mientras conservó un papel activo en la tradición mágica, cuando era por así decirlo, su brazo ejecutor, su verbo. El dismantelamiento y la persecución de la tradición dejó en la mayoría de los casos al Arte sin recursos, un rico universo de técnicas y formas perdía de raíz su más íntimo sentido. Salvo excepciones la única secuela tras su práctica desaparición fue el nacimiento de una Artesanía cuyo principal objetivo consiste en acertar con el dudoso gusto del forastero de turno. La maestría técnica de estos artesanos, tampoco añade nada nuevo a la de cualquier artesano de cualquier otra parte del mundo, el éxito de sus obras se lo debe tan solo a una clientela extranjera fácilmente satisfecha si la mano de obra resulta barata, el material lujoso y el tema exótico.

En museos y bibliotecas todavía es posible acceder a las viejas obras maestras, en Guinea Ecuatorial hoy por hoy es difícil encontrar nada parecido, habría que hilar muy fino para llegar siquiera a percibir un eco de lo que debió ser la cultura Bantú que dio lugar a esas grandes obras. Ancianos y brujos, saben cosas, más que los libros, más que las propias esculturas, pero su conocimiento como todo conocimiento esotérico precisa de una atención y una intuición ejemplar, va dirigido

a un público exquisito y raro.

Una última cosa: a pesar del tiempo transcurrido desde mi viaje a Guinea, aún ahora no consigo desprenderme de una extraña sensación. Sin duda los secretos se resisten a ser dados. La antigua sabiduría Fang, de la que su cultura material es el resultado más tangible, es esquiva y se sirve de cualquier cosa para preservar sus conocimientos. Lo cierto es que se me hacía casi imposible conseguir datos, los protagonistas desaparecían o las circunstancias me obligaban a volver sobre mis pasos, gran parte de las fotos que tomé sufrieron algún tipo de percance, muchas anotaciones se extraviaron y yo mismo me he sentido bloqueado cada vez que intentaba escribir dos simples líneas sobre el tema.

Nada más ingrato que intentar trabajar en contra de los "espíritus". pido al lector un mínimo de benevolencia con mi suerte y atribuir a esa "influencia nefasta" las irregularidades y errores que puedan encontrarse en estos escritos.

0.2. PLANTEAMIENTO.

Los trabajos que componen esta tesis pueden separarse en cuatro bloques, atendiendo a su procedencia:

1. **Recuperación de datos y documentos ya existentes** sobre Arte y tradición Fang en Guinea Ecuatorial; Fundamentalmente tomados de la época de la colonia española en Guinea. Datos que se caracterizan por su falta de uniformidad; junto a numerosos estudios invariablemente mediocres a los que apenas salva su entrañable pintoresquismo, surgen individualidades de la talla de González Echegaray, Aranzadi, Amador Martín o Panyella. Para su consulta recurrimos principalmente a dos bibliotecas:

a) La Biblioteca Nacional de Madrid en su sección sobre Africa, que supone en mi opinión, el más amplio archivo de la aventura española en el Golfo de Guinea.

b) La Biblioteca de Luba, que tuve ocasión de conocer a fondo, durante mi viaje a Guinea en 1988, entonces (ignoro cual sea su actual estado) en un lastimoso abandono, tras el saqueo sufrido durante el gobierno de Macías en el que se perdió la práctica totalidad de la colección de arte y artesanía del país recopilada durante cinco años por el padre Perramón. Para hacerse una idea, en el inventario del museo que pude rescatar de entre el desorden de

papeles, la última pieza catalogada en fecha 19 del 12 del 69, hacía el número 2.525, hoy prácticamente puede decirse que todo se ha perdido.

A continuación transcribo algunos párrafos del cuaderno de campo relacionados con mi primera visita a esta biblioteca, para que el lector pueda hacerse una composición de lugar:

(Miércoles 27 de Abril de 1988)

"... en el revuelo organizado al apropiarse Macías del Museo, la mayoría de las piezas se dispersaron, otras quedaron destruidas completamente, sometidas a un descuido sistemático, incluso el inventario desapareció -según el testimonio del misionero con el que hablo- de manera que no queda otra constancia de sus fondos reales que las reseñas que ocasionalmente daba Perramón en la Revista "La Guinea Española"., lo cierto es que ya se advirtió en la Embajada que hicieran copia de estos archivos, pero la Embajada hizo oídos sordos, comenta mi informador.... Existe una Biblioteca en Luba que los claretianos guardan con extrema cautela, recalcan que se trata de una biblioteca P-R-I-V-A-D-A, tienen un comprensible temor a una nueva "invasión"... Lentamente me fui ganando su confianza y empezaba a saborear la posibilidad de visitarla,....,su fondo máspreciado parece ser una colección completa de la Revista La Guinea Española que se remonta al año 1918."

(Viernes 29 de Abril de 1988)

"... el biólogo me contó que también el había estado en la Biblioteca de Luba, que era interesantísima y que incluso recuerda haber visto en una carpeta fotos de estatuas Fang... Los pasos eran; volver a la Misión, hablar con el padre Marcelo para pedirle autorización y viajar a Luba cuanto antes... De nuevo en la Misión

tuve la suerte de encontrar al padre Viñas y al poco rato apareció el padre Marcelo, al principio reticentes y desconfiados, pero tratados con paciencia, amables y dóciles, finalmente conseguí una carta dirigida al padre Antonio de Luba que significaba mi salvoconducto para visitar la biblioteca... El "ofibus" salió con retraso y gracias a esto pude cogerlo, el conductor deja caer por una rampa al autocar repleto de viajeros, no tiene batería, la cuesta se acaba y la máquina no arranca. La gente de la calle se junta y empuja, algunos gritan a los de dentro ¿es que no son personas? que bajen y ayuden!, junto al volante del chofer un insólito letrero "Papá no corras mucho". Dos horas más tarde de lo previsto pero al fin en marcha... Desde la parada del "ofibus" en Luba, había que subir por una carretera que parecía un río, una niña me acompañó hasta el convento y una vez allí otro niño me llevó hasta el hermano Luis. El hermano Antonio estaba en cama con paludismo, le entregué el mensaje y dio instrucciones a Luis para que facilitara mi trabajo... La biblioteca, consistía en un oscuro desván sin ventilar. La primera impresión era más que nada olfativa; un intenso olor a viejas biblias de sacristía, papeles, libros, ficheros y carpetas se acumulaban en un total desorden por las estanterías y los suelos. Luis que estaba trabajando en una tesis sobre la familia Fang y sabía como moverse por aquel caos de documentos me indicó en que zona podía localizar lo que buscaba... Abrimos ventanas y contraventanas, y me dejo solo, debía hacer años que aquellas páginas no se exponían a la luz... En la hora escasa de que disponía descubrí, entre tijeretas albinas y toda clase de xilofágos abisales, manuscritos de cuentos Fang y Bubis, gramáticas y diccionarios y finalmente los cuadernos de campo del hermano Perramón, sus fichas de trabajo, sus apuntes y recortes de periódicos, carpetas con fotografías de algunas de las piezas del museo... había también muchos papeles del padre Amador..."

En cuanto a los datos no coloniales, se analizan fundamentalmente las obras de Perrois y J.Fernández, considerados como los mejores

especialista actuales en Arte Fang.

Pude acceder a estas y otras obras recientes en las bibliotecas del C.I.D.A.F., Museos etnológicos de Madrid y Barcelona, Colegio Mayor Nuestra Sra. de Africa y Misioneros Combonianos.

2. Trabajos de campo: Recopilación de apuntes tomados "in situ" por el autor en un viaje realizado a tal propósito en 1988 a Guinea Ecuatorial.

Incluyen; impresiones, testimonios, entrevistas, descripciones, etc., que suponen la aportación más novedosa de este estudio al conjunto de bibliografía ya existente.

3. Fotografías e ilustraciones originales:

a) Parte gráfica del trabajo de campo desarrollado en Guinea.

b) Fotografías de frente y perfil con escala de referencia, tomadas directamente de las piezas de los museos etnológicos de Madrid y Barcelona que abarcan la totalidad de los *Bieri* Fang representados en dichas colecciones.

4. Análisis: Interpretación, síntesis y careo de los datos englobados en los tres bloques anteriores.

Estos cuatro apartados de información se articulan, siguiendo la ordenación que ya se adelanta en el Índice, en torno al tema general del **Arte como forma de Conocimiento en los Fang de Guinea Ecuatorial**, centro de gravedad de esta tesis en la que se pretende mostrar mediante variados ejemplos, el intenso contenido simbólico implícito en el amplio panorama de actividades que abarca la plástica Fang y recíprocamente, la riqueza de significados que este pueblo extrae de su interpretación del entorno.

Es decir la perfecta simbiosis entre la "materialidad" o manifestación física de un objeto y la "fuerza" o energía característica que le habita. Un correcto conocimiento lograría según los Fang, desvelar las claves de este "idioma" del universo, permitiendo la manipulación de los materiales y las formas en función de sus implicaciones transcendentales, y paralelamente la posibilidad de asistir al mundo de los fenómenos como un lector ante un libro abierto en el que cada detalle supone una letra de un alfabeto, y el conjunto de circunstancias de cada momento, una frase significativa en la que el propio hombre como parte implicada, debe buscar su lugar.

1ª PARTE

SI: LA TIERRA

1

LA GUINEA ESPAÑOLA

1.1. ESPLENDORES Y MISERIAS DE UNA COLONIA OLVIDADA.

Junio de 1901, el buque Rabat llega a Fernando Poo (actual Bioko). España toma posesión oficial de su colonia centroafricana... En el viaje de regreso a la península, el presidente de la comisión, Jover Tovar es hallado muerto en su camarote, desesperado ante el total fracaso de las negociaciones decidió acabar con su vida de un disparo. Junto a su cuerpo en unas cuartillas pueden leerse las últimas palabras del informe, síntesis del grotesco desenlace de la aventura española en el Africa Ecuatorial: "Solo 28.000 km² en vez de los 200.000 que recorrieron nuestros exploradores...".

Era el trágico punto final de un proceso en el que la fatalidad la ineficacia y la falta de interés se unen para configurar el maltrecho mapa de la actual Guinea Ecuatorial; un nuevo país de estrechas y aleatorias fronteras que fuerza a convivir a tribus a menudo enfrentadas o por el contrario separa salomónicamente milenarios asentamientos étnicos que pasan de modo arbitrario a estar bajo la soberanía de distintos imperios coloniales.

Africa presentaba el aspecto de un gran pastel repartido en raciones perfectamente delineadas. No se tuvo en cuenta ni a la geografía ni a las gentes, imperando como único criterio el de la escuadra y el cartabón. Tratándose de territorios prácticamente desconocidos por los comisionados, el procedimiento de reparto se limitaba a la adjudicación de kilómetros lineales de costa desde donde futuras exploraciones pudieran adentrarse con mayor o menor fortuna hacia el interior. El sistema de conquista no dejaba de ser pintoresco; los jefes de las tribus, a menudo grandes aficionados al protocolo, firmaban ostentoso tratados cuyo verdadero alcance ignoraban por completo. Pensaban que aquellos legendarios monarcas europeos, especies de lejanas y amistosas divinidades, les ofrecían desinteresadamente su protección.

Y ahora remontémonos a 1778, año en que Portugal, a cambio de ciertos territorios del "Nuevo Mundo", cede a España una importantísima parte de sus posesiones en el Golfo de Biafra concretamente; las islas de Fernando Poo y Annobón y toda la franja costera que se extiende desde la desembocadura del Níger hasta la del Ogowe es decir, el sur de la actual Nigeria, Camerún, Guinea

Ecuatorial y la casi totalidad de Gabón.

El interés de España hacia Africa estaba ante todo dirigido al abastecimiento de braceros para sus colonias americanas, evitando así los gravosos costes que suponía la compra de esclavos a otras potencias como Inglaterra, Francia o Portugal que hasta entonces monopolizaban el mercado. Pero quiso la providencia que la toma de posesión real de estas tierras sufriera un largo aplazamiento y cuando finalmente se estaba en condiciones de poner en marcha una empresa esclavista propia..., llegó la abolición. Esta vez la desidia y la falta de coordinación libraron a España de una vergüenza histórica.

Mientras tanto el resto de Europa competía en una precipitada carrera por la conquista del continente africano. Fue la época de los grandes exploradores, Claiot, Livingston, Stanley... En España surge la gran figura de Iradier, prototipo de genio decimonónico, inventor, astrónomo, fotógrafo, etc. A sus veinte años por propia iniciativa y sin apenas apoyo oficial se aventura, acompañado tan solo de dos muchachas, su mujer y su cuñada, en la que será la expedición más fructífera que se haya realizado nunca en estas latitudes. De su vida y viajes nos ocuparemos en el siguiente apartado.

A esta hazaña que tuvo su continuación en un segundo viaje, le siguieron ya bajo la iniciativa del Estado, las exploraciones de Ossorio, Montes de Oca y otros, en un intento tardío de tomar posesión de estos territorios postergados que en su día cediese Portugal. A pesar de su esfuerzo, poco o nada pudieron alegar los

políticos españoles en la mesa de negociaciones de Berlín; siglos de abandono no podían ser justificados con acciones improvisadas en el último minuto. En un gesto más que nada simbólico se le concedieron a España esos escasos 28.000 km² donde se establecería al fin la colonia que durante veinte años sería conocida como la Guinea Española. Cuentan incluso los propios guineanos que aquella fue una época dorada, que la región llegó a convertirse en la más próspera del Africa Central. Ciertamente y por extraño que pueda parecer, Guinea es uno de los escasísimos países africanos en que la añoranza hacia los tiempos coloniales se ha convertido en auténtico fenómeno social. No obstante conviene releer el pequeño libro de Francisco Madrid "La Guinea Incógnita", cruda y sentida leyenda negra de aquel periodo, para sopesar el balance justo entre aciertos y abusos que tuvo la administración colonial en sus escasos años de historia.

1.2. IRADIER.



Fig.1.1.- Iradier.

Manuel Iradier y Bulfi nace en Vitoria en 1854. Huérfano desde muy niño, se ve forzado a madurar rápidamente; la independencia, la capacidad de decisión y una insaciable sed de conocimientos y experiencias arraigan fuertemente en su carácter. A. Miranda le describe como físicamente: "...bajo, de complexión débil y desmedrada..."

Espíritu inquieto, sus intereses abarcan los más variados temas: Licenciado en Filosofía, socio de la Academia Geográfica, científico, físico, naturalista, fotógrafo o hábil dibujante. Además de sus hazañas exploradoras, se embarca en empresas tan dispares como, el proyecto de ferrocarril Vitoria-Izarra, construye un

foto-taquímetro único en su época, inventa la "caja silábica" que acelera notablemente el proceso tipográfico, emprende una fundición de "tipos de letras" con matrices creadas por el mismo mediante el entonces casi desconocido método electrolítico, realiza estudios sobre el movimiento de la llanura alavesa, los fenómenos crepusculares, la atmósfera lunar, las distancias entre estrellas y llega incluso a descubrir una nueva montaña en Venus, cuenta entre sus numerosas patentes con un ingenioso contador de agua, dirige su propio laboratorio de material fotográfico en el que distribuye varios de sus inventos como el célebre papel transparente emulsionado en sustitución de las incómodas placas o los papeles positivos para ampliación.

En lo referente a sus viajes a Guinea que es de lo que aquí se trata, su biógrafo R. Majo Framis los califica muy acertadamente de "obra de poesía viva" frente a la "prosa recelosa" del ambiente social español de la época.

Iradier murió a los 54 años por causa desconocida. Tan solo cuarenta días más tarde muere también su esposa y compañera inseparable Isabel de Urquiola. Cordero Torres ha dejado escrita una de sus biografías más completas

1.2.1. Primer viaje

En 1868 pronuncia su "Conferencia acerca de un plan para explorar el Africa Central" en la que queda constituida la llamada "Sociedad Viajera" que en 1871

cambia el nombre por el de "La Exploradora", asociación fundada con el propósito de sentar las bases para llevar a cabo este proyecto que con el tiempo, llegará a tomar una magnitud insospechada, precisando de un presupuesto de todo punto inalcanzable.

En 1873 conoce personalmente al famoso explorador Stanley al que pone al corriente de sus utopías. Este le persuade para que reduzca considerablemente sus objetivos intentando un viaje mucho más modesto pero económicamente factible. Siguiendo su consejo, el joven Iradier logrará partir de Gran Canaria el 24 de abril de 1875 en el mercante inglés "Luanda" como simple pasajero, sin ningún tipo de apoyo por parte de la oficialidad, tan solo amparado en algunas donaciones de particulares. Le acompañan, su esposa Isabel de veinte años y su cuñada de dieciocho. En el equipaje abundan los instrumentos científicos: brújula, psicómetro, quintante, telémetro, etc.

Llegan a Fernando Poo, donde apenas se detienen a pesar de que la isla permanecía prácticamente inexplorada. Sus miras estaban puestas en el continente es decir, en las tierras que aunque teóricamente seguían bajo soberanía española, corrían más grave riesgo de perderse frente al rápido avance de las expediciones inglesas y francesas y sus reclamaciones de anexión ante la sociedad de naciones.

Desde Fernando Poo se traslada a las islas Elobeyes en las que, aprovechando su privilegiada posición estratégica frente al estuario del Muni, decide asentar una base de operaciones. Allí dejará instalado el pequeño centro de

meteorología que dirige su mujer en las largas temporadas de ausencia que suponen sus exploraciones continentales.

La distancia entre Elobey y la costa mas cercana (sobre la que más tarde se asentaría la ciudad de Puerto Iradier, actual Kogo) es fácilmente salvable en cayuco, ligera embarcación indígena consistente en un sencillo tronco ahuecado. Conozco por propia experiencia la impresionante sensación de flotar sobre esta mínima carcasa en pleno mar abierto. Nuestro aventurero se adentra a lomos de su "tronco", al que bautiza con el nombre de "Esperanza", a través del estuario remontando el río Muni hasta llegar al País de los Pamues (Fang) a los que encuentra el 27 de noviembre de 1875, saludándoles en su propia lengua con el popular *Mbolo* (palabra Fang equivalente al "hola" castellano). No debe sorprendernos puesto que para entonces Iradier había investigado lo suficiente como para tener ya escrita una gramática Benga y otra Balenge (dos de las tribus llamadas "playeras", asentadas en las zonas costeras de Guinea) y por supuesto procuró hacerse con un mínimo de vocabulario Fang que facilitara su primer encuentro con esta etnia de afamada belicosidad.

Naufragios, ataques de fieras y de las no menos temidas hormigas, amenazas de muerte y envenenamientos se suceden al lado de las más sorprendentes odiseas. En su libro "Africa" dejará constancia, a lo R.Burton, de todas estas peripecias en el más fiel estilo de los libros de viajes de la época.

En 1876 le encontramos de nuevo en Fernando Poo, donde al parecer dedica

la mayor parte de su tiempo a impartir clases a los nativos. Y en 1877 regresa a España.

El saldo de sus investigaciones y descubrimientos resulta impresionante: Mapas, estudios de geología, meteorología, botánica y gramática, 1.091 km explorados por la casi inaccesible selva ecuatorial, visita la isla de Corisco, remonta los ríos Aye, Muni, Utongo, Utamboni y Bañe y asciende por la cordillera de Paluviohe y los Montes de Cristal. Pero estos grandes logros se han cobrado su precio: Iradier sufrió 76 ataques de fiebres, 37 su mujer y 16 su cuñada y hubo aun un suceso más penoso, el dramático fallecimiento de su hija Isabel que nació y murió en Elobey chico donde reposa bajo un inmenso caobo. (Tuve ocasión de visitar esta pequeña isla, hoy en día deshabitada, la selva se desborda por sus orillas cerrando el paso a los intrusos). Duró este primer viaje 834 días.

1.2.2. Segundo viaje

Dos años más tarde, en 1879 inicia los preparativos de una segunda expedición. Su propósito en esta ocasión es internarse por la bahía de Corisco, siguiendo la cuenca del río Benito hasta el Ogowé y desde allí, ascender hacia el lago Niassa llegando al Chad y regresando por Camerún. Es decir intentar una nueva ruta a través de territorios todavía inexplorados con una finalidad exclusivamente científica.

Pero de nuevo la imposibilidad de conseguir financiación para una empresa de tanta embergadura y que tan poco aporta al ansia expansionista del Estado, le obliga a replantearse sus objetivos. De modo que diseña un nuevo plan más "colonizador" que pueda implicar directamente a los intereses del gobierno, elaborando un impecable proyecto de exploración y civilización de Guinea Ecuatorial, cuyos gastos que serían recuperados en cinco años, calculando en veinte años el plazo límite para la total hispanización de la zona.

El asunto pese a todo permanece archivado hasta que, en 1883 la Sociedad Geográfica de Madrid hace pública su alarma ante el inexplicable y pertinaz abandono por parte de España de sus territorios Guineanos frente al creciente interés que estas mismas tierras despiertan en otras potencias europeas que sin perder más tiempo se han lanzado a la carrera colonizadora de Africa. "La Exploradora" de Iradier suscribe plenamente estas declaraciones. En este clima de polémica se crea con carácter de urgencia la "Sociedad de africanistas" que inmediatamente respalda el plan de Iradier y lo presenta ante el Congreso.

El proyecto consigue ser aprobado, pero el presupuesto inicial de casi un millón de pesetas queda reducido a la impotente suma de 37.017,5 pts (toda una fortuna si lo comparamos con las 18 pts que costearon el primer viaje). No obstante Iradier acepta.

Aún así, interminables trámites aplazan más de lo previsto la partida y para cuando consigue llegar a Fernando Poo, el 28 de septiembre de 1884, por el breve

lapsus de un mes, Nachtigal acaba de tomar posesión de Camarones (Camerún) en nombre de la nación alemana.

Iradier viajaba esta vez bajo los auspicios de la recién creada "Sociedad de africanistas" que envía como delegado de la expedición al Doctor Ossorio. Las aspiraciones científicas del inquieto explorador se ven esta vez ensombrecidas ante el cariz político que ha tomado el asunto, un único y concreto propósito centra ahora el interés de la expedición (cito textualmente a R.Majo): "...adquirir para España, en nombre de la Sociedad de africanistas, los territorios independientes que permitiesen los recursos financieros y dejar fundada una estación de estudio, comercio y enseñanza".

El viaje discurre por la única franja costera que ha quedado libre después de la avalancha de anexiones extranjeras, o sea desde el Río Campo, en la frontera sur de Camerún, hasta Cabo Esteiras, donde los roces con los franceses serán constantes.

En diciembre de 1885, Iradier abandona, una grave enfermedad le obliga a precipitar su regreso a España. Ossorio continua la expedición acompañado del gobernador general Montes de Oca, consiguiendo recorrer 400 km en 109 días.

Se firmaron alrededor de 350 actas de contratos de adhesión con jefes indígenas, que suponía, según los datos de Fontan Lobe, unos 50.000 km² de tierra continental. A título honorífico el Gobierno cedió 1.000 hectáreas a los herederos

del explorador terrenos que serían conocidos por el nombre de "Finca Iradier". Sirva como dato anecdótico y fin del capítulo, las declaraciones del hijo de este ilustre personaje cuando aseguraba que, del total de territorios anexionados por su padre, la pequeña porción a que quedó reducida la definitiva colonia guineana, le debió costar en tratados una cantidad no mayor de dos reales.

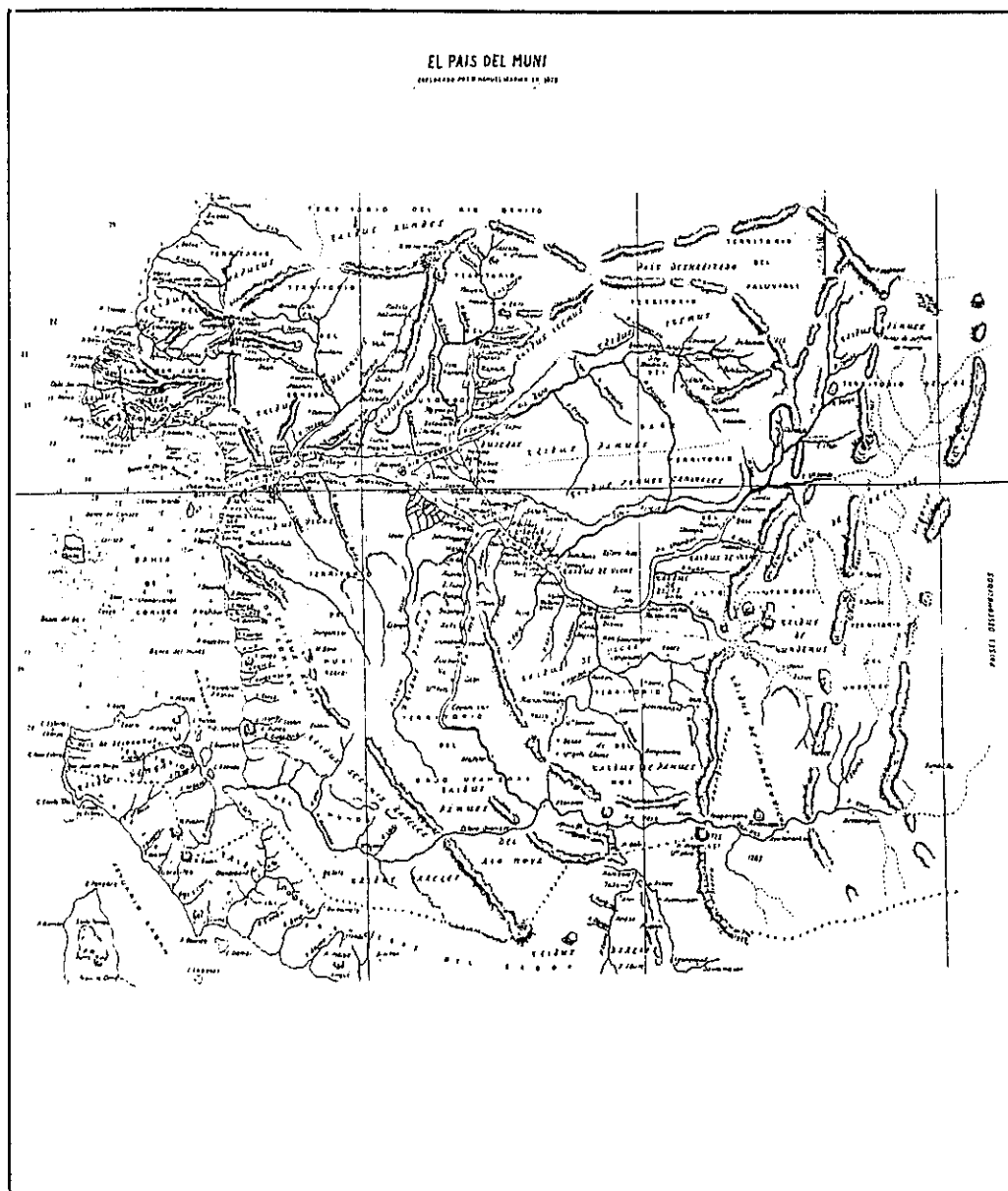


Fig.12.- Las expediciones de Iradier.

1.3. SINTESIS HISTORICA: CRONOLOGIA

siglo V a.C.

Supuesto primer contacto del mundo occidental con las costas de Guinea. Así podría desprenderse de la interpretación de ciertos pasajes del "Periplo" del cartagines Hannón. Estos relatos fueron encontrados gravados en una plancha junto al templo de Cronos, desgraciadamente los originales se perdieron siendo sucintamente recuperados en una posterior traducción griega de la cual solo existe un ejemplar manuscrito en un código del siglo X (Código Heidelbergensis). Entre las diversas teorías que se barajan se especula con la posibilidad, difícilmente constatable, de que esta pionera expedición llegase hasta la región gabonesa es decir, un poco más allá de las tierras guineanas. Según Guillermo Rittwagen, la isla que Hannón llama Cerné, no sería otra que la paradisíaca Corisco y podría reconocerse la geografía de Bioko (Fernando Poo) en la descripción de la denominada "isla de los gorilas", según la opinión del Conde de Castillo Fiel. En cualquier caso lo más sorprendente es que su familiaridad con los nombres de los lugares y el trazado de sus recorridos, invita a pensar que estos itinerarios ya eran conocidos, o sea que debieron precederle otras expediciones y que su numerosa tripulación (más de 30.000 hombres repartidos en 60 barcos) probablemente no persiguiera fundar nuevas colonias, sino renovar las ya existentes.

Desde la invasión de Roma por los Bárbaros, los posibles contactos con la zona debieron interrumpirse hasta que varios siglos más tarde, Italianos, Catalanes, Normandos y Portugueses iniciasen sus primeras aventuras marítimas por la ruta africana.

siglo XIII.

El genoves Visconti y el veneciano Samuto, recorren la costa occidental de Africa hasta el Congo, trazando un primer mapa.

siglo XIV.

En el manuscrito que lleva por título: "El libro del Conocimiento de todos los reinos y tierras y señoríos que son por el mundo y de las señales y armas que han cada tierra y señorío", de un anónimo franciscano español, se describe el golfo de Biafra y tres de sus islas a las que llama Zanón, Azebean y Malicum que bien podría tratarse de Bioko, Príncipe y Sao Tomé respectivamente.

1469.

El rey Juan II de Portugal, primer monarca que ostenta el título de "Señor de Guinea", arrienda el comercio de la costa guineana por un plazo de 5 años al ciudadano portugués Fernao Gomes, con la condición de que

cada año anexionase a la corona 100 nuevas leguas de costa. De ese modo fue ganado entre otros dominios, la totalidad del actual territorio continental guineano.

1472.

El marino portugués **Fernando de Poo** conquista la isla de Formosa que en adelante tomará su nombre.

1473.

Expedición del portugués **Lope Gonsalvez** de la que no se conocen detalles salvo el descubrimiento de las costas de Guinea Continental y del cabo que lleva su nombre (Cabo López).

1474.

Ruy de Sequeira a las ordenes de **Fernao Gomes**, descubre la isla de Annobón el día uno de enero de aquel año, de ahí su nombre que significa "año nuevo" en portugués. (Aunque según Lobé, el descubrimiento de la isla fue realizado tres años antes a cargo de los también portugueses **Pedro Escobar** y **Juan de Santarem**).

1475.

Fernao Gomes sufre continuos percances debido al enfrentamiento entre España y Portugal por el dominio de las rutas marinas. Sus cargamentos eran interceptados por las flotas españolas cuando regresaban a Portugal. De modo que se ve obligado a cancelar el contrato de arrendamiento que tenía sobre las tierras que volverán a "disfrutar" de unos años de abandono.

1547.

Los jesuitas inician la evangelización del Congo.

1582-3.

Tras su conquista de Portugal, **Felipe II** convoca una reunión en Lisboa en la que se deciden nuevas empresas evangelizadoras. Cinco misioneros carmelitas españoles parten rumbo al Africa Central, pero todos ellos perecen en un abordaje. Una segunda expedición fracasa igualmente al caer en manos de piratas ingleses. La tercera por fin en 1583 consigue fundar una misión.

1592.

Felipe II envía un gobernador a la isla de Annobón. La toponimia

portuguesa de la zona se castellaniza. Mientras tanto el territorio continental es utilizado por los esclavistas holandeses que se apoderan de las costas con el pretexto de crear escalas para sus viajes hacia Oceanía.

1648.

Recuperada la corona portuguesa, restablece su soberanía sobre las colonias y crea la "Compañía de Corisco", en un nuevo intento de asentamiento.

1656.

Diego Delgado emprende sin éxito el primer proyecto de industria colonial con la creación de una planta de explotación de caña de azúcar en Annobón.

1686.

Dato anecdótico. Un barco español arriba a las costas de Guinea y recoge a una pequeña princesa indígena que es llevada a España y encomendada al cuidado del Marqués de Mancera. Con el tiempo ingresa en la orden de las dominicas donde permanecerá hasta su muerte. Es elevada a los altares por la devoción popular, como la milagrosa "Santa Negrita", cuyas reliquias se veneran en el convento de Dueñas (Salamanca).

1696.

España reconoce la independencia de Portugal. La "Compañía de Corisco" se reserva el derecho de introducir el tráfico de esclavos en América.

1763.

Con la muerte de José I se aplaca casi un siglo de hostilidades entre Portugal y España. Todavía son recientes, el ataque del Marqués de Pombal contra la división naval fondeada en Buenos Aires y la consecuente represalia española contra las costas de Brasil.

1767.

En respuesta a la política de paz iniciada por la reina madre de Portugal, se convoca, a primeros de octubre de ese año, un tratado preliminar de límites que será conocido por el nombre de: Tratado de San Ildefonso. En el cual se prevé la cesión a España de los siguientes territorios africanos:

- Islas de Annobón y Fernando Poo.
- Zona continental del golfo de Biafra, incluyendo, Puerto del Río, Cabaón (Gabón), Camarones (Camerún), Santo Domingo, Cabo

Fermoso y otros.

A cambio, España se compromete a devolver la Colonia de Sacramento y la Isla de Santa Catalina.

1777.

A pesar de la oposición francesa que obstaculiza sistemáticamente el desarrollo de estas negociaciones, se libran instrucciones para que España tome posesión de las tierras cedidas por Portugal con la finalidad de : "... hacer comercio de negros en la costa de Guinea y tener alguna arribada propia en la ruta de Filipinas". Con este propósito se prepara una expedición al mando de **Pedro de Ceballos**, Virrey de Buenos Aires dispuesta a pisar tierra guineana en el momento mismo en que se haga público el documento de cesión. Pero el largo retraso de este hecho fuerza a posponer indefinidamente la expedición.

1778.

Por fin, el 24 de marzo se firma el histórico **Tratado del Pardo**, en el Palacio del Pardo de Madrid, haciéndose efectivos los acuerdos previstos en el anterior tratado. Inmediatamente parte de Montevideo la fragata Catalina al mando del **Conde de Argalejos**, comisionado por Florida Blanca para la toma de posesión. Su primer destino es arribar en la Isla de Principe donde deberá encontrarse con los comisionados portugueses. Pero pasados tres meses de su llegada los responsables no aparecen y el gobernador portugués de la isla se niega a tomar las atribuciones para hacer entrega personal de los territorios. Así permanecen las cosas hasta que el veintiuno de octubre a las dos del mediodía, los barcos españoles, conseguido ya el permiso, llegan a Fernando Poo y dos días después, el veinticuatro de octubre a las ocho de la mañana, el Conde consuma el acto de toma de posesión. El lugar donde arribaron es bautizado con el nombre de Bahía de San Carlos, en homenaje a su rey Carlos III. Transcurridos unos días parten con rumbo a Annobón pero en el viaje muere el Conde que es sustituido por **Joaquín Primo de Rivera**. Cuando llegan a la isla se encuentran con que desde hace varios años ha dejado de estar bajo la soberanía portuguesa, pues al parecer una violenta revuelta de los isleños acabó en su momento con la colonia. Los españoles se encuentran con una forma de vida indígena en plena libertad, sin rastros "civilizadores" salvo algún resto de los modos cristianos aprendidos de los primeros misioneros que los nativos han transformado completamente en un culto de tipo sincrético. Primo de Rivera se niega a hacerse cargo del gobierno de la isla en semejantes condiciones.

En este mismo año, **José de Varela Ulloa** escribe su "descripción de la Isla de Annobón".

1779.

Por orden de Primo de Rivera, una de sus fragatas, "la Concepción", es enviada a Fernando Poo arribando en la bahía que tomará su nombre y en la que se construye el primer asentamiento español en la isla.

1781.

La situación de los expedicionarios es desastrosa. Los fallecimientos por enfermedades se suceden vertiginosamente, las reservas de víveres se agotan y para colmo el aislamiento respecto a España es total, no existe medio de comunicarse. En este ambiente caótico, el sargento Jerónimo Martín encabeza una sublevación arrestando a Primo de Rivera y partiendo hacia la vecina isla portuguesa de Sao Tomé. Pero al llegar los rebeldes son detenidos y recupera el mando el teniente coronel.

1782.

La colonia de La Concepción ha sido destruida por los indígenas y se carece de medios para intentar su reconstrucción. Abandonado a su suerte, a Primo de Rivera no le queda otra opción que regresar a Montevideo. La fatalidad dispuso que la orden de esperar hasta recibir refuerzos, enviada desde España, llegase demasiado tarde cuando los barcos ya habían zarpado. Tan solo veintidós hombres de los ciento cincuenta que salieron de Montevideo, lograron sobrevivir a este desafortunado primer episodio de la historia de la colonización española en Guinea. La carrera por el control del tráfico de esclavos, principal motivo para la firma del tratado del Pardo, dejaba definitivamente fuera a España.

1815.

Las principales potencias europeas se reúnen para firmar el esperado decreto de **abolición de la esclavitud**. Se forman Comisiones Mixtas para hacer cumplir la nueva ley y perseguir el "tráfico". Valiéndose de estas Comisiones, Inglaterra aprovechará para introducirse políticamente en el África Central.

1827.

A la vista de los informes sobre las privilegiadas condiciones de la isla de Fernando Poo, el gobierno inglés decide emprender su colonización formal al mando del capitán **Fitz William Owen** que, acompañado de un nutrido grupo de colonos, se instala en el poblado de "**Clarence**" con el pretexto de fundar un nuevo asentamiento para la Comisión Mixta (este sería el origen de la capital de la isla que en un futuro tomaría el nombre de Santa Isabel, hoy Malabo). Pese a las protesta españolas, la nueva colonia británica se mantiene en sus posiciones. España decide aprovechar la ocasión para estudiar una oferta de venta de la isla que sirviese para saldar sus deudas con el Reino Unido.

1830.

Marcelino Andrés, un joven de 23 años se convierte en el primer genuino explorador español del Africa negra. Al igual que **Iradier** obedece al prototipo de genio polifacético, aunando a su profesión médica un profundo conocimiento sobre todo tipo de temas naturalistas. En noviembre embarca hacia Dahomey para convertirse en médico personal del monarca local el **Dadá de Bomsí**, desarrollando paralelamente a sus servicios un intenso programa científico que reúne observaciones y análisis directamente tomadas de la geografía tropical. Lamentablemente la mayor parte de estos trabajos se han perdido. En sus largas expediciones llegó a descender más allá del interior de Guinea Ecuatorial hasta Gabón y visitó las islas de Annobón y Fernando Poo. Fue un caso aislado que en todo momento actuó por propia iniciativa y que la historia tiende a ignorar.

1836.

José Moros y Morellón publica su "Memoria sobre la isla de Annobón" como resultado de sus vivencias en esta tierra. Libro que se convertirá en un clásico de la literatura colonial.

1838.

Los franceses fundan la ciudad de **Libreville** (actual capital de Gabón) en territorio teóricamente español.

1841.

En un proyecto de ley impulsado por el Conde de Ofalia, se aceptan las 60.000 libras que los ingleses ofrecen a cambio de Annobón y Fernando Poo. La oposición interviene y tras una intensa campaña en contra, logra que el proyecto sea retirado.

1842.

La Comisión Mixta exige a España que imponga su autoridad para el desmantelamiento inmediato de los establecimientos esclavistas que libremente comercian en Cabo López. Pero la precaria situación de la economía española no puede permitirse el gasto que supondría semejante empresa. Francia se ofrece a hacerlo, de este elegante modo consigue introducirse en la zona dando el primer paso hacia una progresiva ocupación que acabaría con el dominio total del territorio gabonés.

1843.

Es nombrado Intendente de la Armada española el novelesco **Pedro Blanco**, aventurero y pirata español que sembró el terror entre los barcos ingleses que comerciaban frente a las costas guineanas. Este popular personaje fue el fundador a título personal del "Reino meridional de Río

Gallinas".

El interés despertado en España hacia los territorios africanos a raíz del polémico proyecto de ley de 1841, presiona al Gobierno para que ultime los preparativos de una nueva y definitiva expedición que acabe con las constantes amenazas expansionistas de las naciones vecinas. El 23 de febrero llega a Fernando Poo el buque "Nervión" al mando del capitán **Juan José Lerena** tomando posesión oficial de la isla, cuya capital **Clarence** pasa a llamarse **Santa Isabel**, en honor de la reina Isabel II. Nombra gobernador bajo la soberanía española al inglés Beecroft, no habiendo encontrado entre los escasos residentes españoles de la colonia a ninguno capacitado para este cargo. Igualmente se posesiona de Annobón y al respecto dice en su informe: "... dejó al gobernador (indígena), queda vestido a la española, es lo único que me ha parecido conveniente, suprimiendo toda ceremonia, pues el idiotismo e ignorancia de sus habitantes no permite otra cosa ...". A su llegada a Corisco es recibido calurosamente por los nativos, tras firmar tratados de adhesión con Boncoro y otros jefes de tribu, establece en esta isla la capital de los territorios continentales desde Cabo San Juan a Río Muni y las islas Elobeyes.

1845.

A bordo de la corbeta Venus llega la expedición de **Nicolás Manterola**. Conquista y saquea Fernando Poo y logra una importante incursión en las inaccesibles selvas continentales. Uno de sus acompañantes, el misionero **Jerónimo de Useras**, publicará tres años más tarde el relato detallado de este viaje y un mapa de la isla.

1854.

Supuesta expedición de Vargas. Los datos acerca de este hecho son tremendamente misteriosos: El pretendido capitán de fragata Vargas no aparece como tal en ningún registro de la época. Fontan Lobé opina que Vargas no sería ni militar ni marino, sino un raro viajero independiente que ciertamente debió recorrer la zona en los años indicados.

Muere el carismático gobernador Mr. Beecroft que será sustituido por el holandés **Lynslager**.

Martínez y Sanz, prefecto apostólico de Fernando Poo, traza un nuevo mapa de la isla.

1856.

El capellán de honor de la Reina Isabel II, **Miguel Martínez Sanz** abandona su vida cortesana y se embarca hacia Fernando Poo con la intención de evangelizar. Hasta ese momento la mayoría de los misioneros que llegaban a Guinea lo hacían obedeciendo a algún tipo de castigo. El

caso de un religioso de renombre que decide voluntariamente semejante destino supone un importante precedente. El padre Martínez recoge por escrito incontables curiosidades sobre las costumbres de los nativos, reseñas de la vida cotidiana en la pequeña ciudad de Santa Isabel y un diccionario de lenguas indígenas.

1857.

Se establece por decreto que sean los jesuitas los encargados de dirigir las misiones en Santa Isabel.

Se instalan las primeras factorías españolas en las costas de Guinea, pero no pueden asentarse más allá del Golfo ya que los ingleses bloquean el paso para proteger su hegemonía.

1858.

El capitán de fragata **Carlos Chacón** recibe el título de primer gobernador español de la colonia con la misión de consolidar la amenazada soberanía española. El teniente de navío J. Navarro, informa detalladamente de las actividades del nuevo gobernador en sus "Apuntes sobre el estado de la costa occidental de Africa".

1859.

Restablecida aparentemente la situación, Chacón cede su cargo a **José de la Gándara**.

1860.

El nuevo gobernador Gándara presencia el desfile de los jefes bubis como muestra de adhesión a la soberanía española.

El explorador francés Lerval recorre las costas gabonesas. Franceses, ingleses y alemanes aumentan considerablemente su presencia en la región continental.

1861.

El célebre aventurero y erudito inglés, **Richard Burton**, famoso entre otras hazañas por ser el primer occidental que, disfrazado de musulmán, consiguió visitar la Meca, es enviado a Fernando Poo por el gobierno inglés para cubrir un oscuro puesto consular. La isla en cuestión era conocida en los ambientes diplomáticos ingleses como "la tumba del Foreign Office". En los tres años que pasa en este "mal llevado destierro", como el dice, escribe entre otros libros sus "Dos viajes a la tierra de los gorilas" y un interesante artículo para "The Antropological Review" titulado "Un día entre los Fang".

Du Chaillu publica en Londres "Exploraciones y Aventuras en el Africa Ecuatorial", en la que se ofrece una descripción de los "pahuinos" (Fang) a los que se califica de sanguinarios y antropófagos.

1865.

El gobernador **Pellón** a lo largo de varios años explora concienzudamente la costa continental desde Camerún a Gabón, traza un primer mapa de Fernando Poo y sube al Pico de Santa Isabel (algo más de 2.000 mts), la cota más alta de la colonia. Sus observaciones fueron recogidas en doce volúmenes actualmente desaparecidos.

1866.

Llegan las primeras misiones a la isla de Annobón.

1868.

En todos estos años, la región interior del continente entre Níger y Gabón incluyendo la actual Guinea, continuaba siendo un enigma. Se había explorado a fondo la totalidad del litoral pero nadie había osado proponerse una seria incursión a través de aquellas herméticas selvas. Por otra parte como advertía Unzueta: "a medida que crece el peligro de vernos desplazados de nuestras posiciones africanas, las Comisiones a Africa se van espaciando como si nos desentendiéramos de problema tan importante". En esta coyuntura **Iradier** anuncia su original proyecto de exploración y funda la **Sociedad Viajera**.

1875.

El marqués de **Compigne** escribe su obra "L'Afrique Ecuatoriel", el título de su capítulo IV es "Los Pahuinos (Fang) caníbales".

Primer viaje de Iradier.

1879.

Se estrena la obra de **Belot** "La Venus negra". Durante la representación se muestran algunos ejemplos de estatuaria fang. Los objetos africanos considerados habitualmente en Europa como meras curiosidades exóticas, van ganando admiradores entre los ambientes artísticos más vanguardistas

1883.

Los claretianos se instalan en Fernando Poo. A partir de entonces tomarán el protagonismo de la evangelización de Guinea.

1884.

Segundo viaje de Iradier en compañía del **Doctor Osorio**. Comienzo de la edad dorada de la exploración española, surgen figuras como: D'Almonte, autor de notables estudios sobre etnología y antropología; el militar Marina Sorela que investiga las posibilidades reales para una colonización del interior; P.Juanola, explorador y estudioso de diversos temas; el también militar Bonelli que funda en pleno interior varias factorías de la Compañía Transatlántica; Valero como representante de la recién nacida Sociedad Geográfica; etc.

A finales de año, Francia convoca la **Conferencia de Berlín** que tratará de aclarar la confusa situación de las colonias europeas en África.

Las misioneras concepcionistas llegan a Fernando Poo.

1884.

El naturalista francés **Guiral**, llega hasta la mitad de río Benito.

1885.

Termina la **Conferencia de Berlín**. La indiferencia de la política española hacia sus posesiones centroafricanas le hace perder esta oportunidad única de reclamar, ante un foro internacional, su indiscutible soberanía sobre estos territorios a la luz de lo pactado en el histórico tratado del Pardo. En vez de esto, España se rinde a los requerimientos de ingleses, franceses y alemanes, entregando definitivamente Níger y dejando el camino libre para el cierre de fronteras en Camerún y Gabón.

1886.

Tratado de París: Se reúne en la capital francesa, una comisión franco-española en busca de un acuerdo de fronteras, pero no se llega a un entendimiento y el asunto queda aplazado de modo indefinido.

El célebre antiesclavista **L. Sorela** es encargado de dirigir una comisión científica a la Costa Centroafricana. En Fernando Poo consigue ser el primer occidental en entrevistarse con el legendario rey de la isla, el jefe bubi Moka del que se contaba entre otras cosas que llegó a reinar 105 años. Sorela regresó con una importante colección de objetos que irían a parar al actual Museo Etnológico.

El austriaco **Oscar Bauman** visita Fernando Poo y dos años más tarde publica un completo estudio sobre los bubis.

1887.

Llega a Guinea el legendario cazador y aventurero **Bengoa**, considerado como un rey, entre los nativos se le conoce por el sobrenombre de *Nsoc-Ntang* (Elefante blanco). En sus viajes se adentró por el estuario del Muni y sus afluentes y recorrió todo el alto Utamboni. Su conocimiento privilegiado del terreno y el respeto que se había ganado entre los fang le convirtió en pieza clave de cualquier intento de incursión en la zona por parte del gobierno. A modo de Bufalo Bill de la selva Bengoa intervino en numerosas empresas oficiales y obtuvo cargos honoríficos como el de Presidente de la Cámara Agrícola, etc. Sin embargo su suerte cambió y, tras unos años de auténtica miseria, decide quitarse la vida.

1889.

España ha perdido todas sus colonias en América y Asia, la inercia imperialista busca consuelo en sus posesiones africanas, precipitando una colonización masiva de Guinea

1890.

Expedición de **J. Valero y Berenguer y Bonelli** con objeto de establecer el tráfico de mercancías en la zona. Al mismo tiempo realizan estudios sobre temas naturalistas y antropológicos acerca de las tribus de la Guinea continental, pamues (Fang), Bujebas, Bapukos, Vicos, etc. Valero nos ha dejado una esclarecedora descripción de los movimientos migratorios de los Fang hacia la costa desplazando a su paso a Combes, Bujebas y Bakeles, en plena época de asentamiento de la etnia en territorio guineano. De especial interés para este trabajo son sus comentarios acerca de las estatuillas de los Bieri; observa que estas figuras no deben ser interpretadas como representaciones de un culto idólatra pues de ser así, los nativos no se las hubiesen vendido con tanta facilidad, esto contrasta, advierte, con el respeto y veneración que demuestran hacia las reliquias, todo hace pensar que son los cráneos y no las figuras que les acompañan los verdaderos objetos de culto. Valero también recogió una copiosa colección de objetos que reparte por los museos españoles. Su manera de investigar fue bastante inusual para la época ya que, según se cuenta en los archivos, abandonaba deliberadamente las comodidades con que acostumbraba a rodearse el viajero colonial y trataba de llevar la misma vida que los nativos. "... comía como un bubí, dormía en el suelo, etc ...".

1891.

Tras nuevas conversaciones, Alemania consiente en no rebasar el límite del Río Campo, prefigurando así la futura frontera sur de Camerún.

1899.

Bennett publica en Londres sus "Notas Etnográficas sobre los Fang",

estableciendo la distinción entre los subgrupos Bulu, Ntumu y Fang.

1900.

El 27 de junio, a instancias de Francisco Silvela, se resuelve el pleito con Francia mediante la firma en París del **Tratado de Muni** que marca las **fronteras definitivas de la colonia española**. Tras 122 años de abandono, España pierde legítimamente la mayor parte de sus posesiones, y todavía los representantes españoles se felicitaban por haber recuperado la ciudad de Bata (capital actual de la Guinea continental) que ya se daba por perdida.

1901.

El buque Rabat se dirige hacia Fernando Poo con el grupo de comisionados encargados de hacer cumplir los acuerdos. Se emprenden además tres importantes expediciones.

Expedición de Martínez de la Escalera y Melquiades Criado con objeto de recoger muestras botánicas y zoológicas. En sus investigaciones se incluyen datos sobre las costumbres Fang y la adquisición de cinco figuras del *Biere* (actualmente en posesión del Museo Etnológico de Madrid, uno de ellos, al que Martínez de la Escalera menciona como proveniente del poblado de N'Kol de los Gama en el Río Congüe, probablemente sea el registrado con el N° 771) y un total de 161 piezas de interés etnológico.

Expedición de Ossorio (que supone ya el cuarto recorrido de este explorador por la región continental) en la que, entre otras cosas, se adquieren nuevos objetos pamues incluyendo nueve figuras del *Bieri* que son donadas al Museo Etnológico de Madrid (algunas de ellas identificadas con los números de registro: 76, 77, 78 y posiblemente el 1255).

Expedición de D'Almonte científico y aventurero que cierra la época romántica de los exploradores. Se interna por el río Congüe, el río Campo y sus afluentes. D'Almonte es además el autor de la primera cartografía general del país.

1903.

Se inicia la publicación de la "**la Guinea Española**", primera revista de la colonia.

1904.

Se organiza la administración colonial de la Guinea Española, con la promulgación del **Estatuto Orgánico de Administración Local**.

Inauguración del primer cine en Santa Isabel.

1905.

Expedición del subgobernador Ramos Izquierdo. Se publican fotografías sobre tipos étnicos y anotaciones sobre algunas de las costumbres indígenas.

1907.

El Comisario Diego Saavedra escribe "Las posesiones españolas en el Golfo de Guinea", como resultado del viaje que realizó con Bengoa por el interior del continente.

1910.

Se refugian en la colonia un grupo de alemanes evacuados durante la Primera Guerra Mundial. Entre ellos se encuentra **Gunter Tessmann** el que será conocido como el investigador más completo que ha tenido el pueblo Fang.

1914.

Buiza, al mando de la recién creada Guardia Colonial, define la frontera Norte con Camerún.

1915.

Carl Einstein publica una monografía sobre la estatuaría africana en la que obvia su inclusión en el llamado gran arte. Entre las piezas representadas destacan varias imágenes de esculturas Fang.

1916.

Fundación de la catedral de Santa Isabel bajo la dirección del claretiano Luis Sagrera.

Suicidio de Bengoa.

1926.

Núñez de Prado establece nuevos puestos fronterizos a lo largo de todo el territorio continental.

E. González realiza el primer vuelo Melilla-Guinea.

1927.

Exposición Iberoamericana de Sevilla con gran éxito del Pabellón Colonial en el que se expone una amplia muestra de las colecciones españolas de objetos guineanos procedentes de Guinea.

Primera visita de **Carrero Blanco**.

1928.

Quedan establecidos los **Patronatos de Indígenas**.

1930.

Arija publica "La Guinea Española y sus riquezas"

1931.

Es asesinado el **gobernador Sostoa**.

1933.

Francisco Madrid publica "La Guinea incógnita", dedicado al fallecido gobernador Sostoa. En esta apasionada crítica de los abusos coloniales se dice textualmente: "... Sí, los otros (franceses, alemanes, ingleses, etc) han sido algo así como unos malhechores de frac. El Estado Español, en su labor colonial, ha empleado los gestos de un vulgar atracador de barrio bajo ...". Con respecto a los investigadores comenta: "... tanto los americanistas como los africanistas que España ha padecido han sido unos cursis, completamente cursis. La literatura colonial es lo más infecto, lo más putrefacto que se ha escrito ...". Advierte de las actividades encubiertas de tráfico de esclavos desde el continente a la isla de Fernando Poo y denuncia el maltrato general dado a los nativos. Cataloga de "dictadores de opereta" a los gobernadores Barrera y Nuñez de Prado a los que hace responsables del lamentable estado de la Colonia. Manda a los Borbones a galeras por permitir tan desastrosa situación sanitaria. Y concluye sus audaces análisis con el convencimiento de que " El español, ..., no sirve para colonizar: o se siente de una rapacidad inconmensurable o posee un sentimentalismo enfermizo".

1935.

Es nombrado gobernador de Guinea, **Luis Sanchez Guerra**.

Se divide la colonia en los distritos de Fernando Poo, Río Muni e islas de Corisco y Elobeyes.

1936.

Sanchez Guerra anuncia en la revista "La Guinea Española" del 5 de junio que: Queda prohibida toda reunión en la vía pública, sometido a censura cualquier texto escrito y suspendidas las autorizaciones de asociaciones o sindicatos, reservándose la detención de toda persona que se considere sospechosa.

Se inicia la **Guerra Civil española**. A finales de Julio aún se ignora la noticia en la Colonia. El 20 de Septiembre el Comandante militar de los territorios españoles del Golfo de Guinea, **Serrano Marangues**, en noticia hecha pública por la revista "La Guinea Española", asume los mandos civil y militar de la zona, decreta el Estado de Guerra, declarando a Guinea como zona nacional, sustituyendo la bandera tricolor de la República por la roja y gualda. El 15 de octubre la radio del "Ciudad de Mahón" anuncia que los focos de resistencia que controlaban la ciudad de Bata han sido vencidos por las tropas nacionales.

Juan Fontán es nombrado nuevo gobernador.

1941.

La productora Hermic Film realiza una treintena de **documentales** sobre Guinea: Artesanía, bailes, costumbres nativas, etc.

1944.

Se establece entre los nativos la distinción ante la ley de los llamados "emancipados" que comparten parcial o totalmente los derechos y obligaciones de los blancos y los "no emancipados" que carecen de ciudadanía.

Unzueta publica "Guinea Continental Española".

1945.

Se crea por decreto de 28 de junio de ese año el **Instituto de Estudios Africanos (I.D.E.A)** integrado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y dependiente de la Dirección General de Plazas y Provincias Africanas. Cuenta entre otras secciones con departamentos de Antropología, Etnología Arqueología y Arte. En sus casi veinte años de existencia publica 284 libros y 68 números de la revista trimestral Archivos del Instituto de Estudios Africanos (A.I.E.A.) a la que sucederá la Colección Monográfica Africana. Organiza 350 conferencias, 20 congresos internacionales y emprende más de 30 expediciones. Crea las **Becas para artistas españoles en las provincias africanas** y la **Exposición anual de Pintores de Africa** en la salas del Circulo de Bellas Artes de Madrid.

1946.

Inicio de las expediciones del I.D.E.A.

1947.

Expedición del I.D.E.A. a cargo de Santiago Alcobé que incluye comisiones de , Geología, Zoología, Antropología y Etnología. Esta última

encabezada por Panyella realiza estudios indígenas sobre la lengua, psicología, religión, artesanía, etc, recogiendo un total de 550 objetos culturales.

1948.

Segundo viaje de Carrero Blanco, esta vez ostentando el cargo de Subsecretario de la Presidencia.

Aparecen los primeros brotes nacionalistas.

1951.

González Echegaray publica sus dos tomos de "Estudios Guineos".

1953.

A consecuencia del **asesinato del líder nacionalista Enrique Nvó**, se consolida la fuerza independentista en movimientos como *Elat Ayong*, Hijas de *Bisila* o la Cruzada Nacional de Liberación que son el germen de los futuros partidos MONALIGE y IPGE.

Leoncio Evita publica "Cuando los combes luchaban", primera novela de autor guineano.

1956.

La ONU aconseja a España la descolonización de Guinea.

1958.

Muere asesinado un segundo líder nacionalista, **Acacio Mañe**.

1959.

Los nacionalistas guineanos expresan su deseo de independencia ante el foro de las Naciones Unidas.

Por decreto, **Guinea se divide en dos provincias: Fernando Poo** (que incluye Annobón), cuya capital es Santa Isabel y **Río Muni** (que comprende toda la región continental y las islas de Corisco y Elobeyes), con capital en Bata.

1960.

El florecimiento de la agricultura está convirtiendo a la región en una de las colonias más prosperas del continente africano.

España suscribe la Resolución 1.514 de la ONU que lleva por título "Declaración sobre la concesión de la independencia a los países y pueblos coloniales".

1961.

Aranzadi funda el Instituto de Buenas Letras y Tradiciones Orales de Río Muni, con objeto de reunir y coordinar todos aquellos trabajos relacionados con la cultura autóctona guineana. Cuenta entre sus miembros a L. Baguena, A. Basilio, C. González Echegaray, A. Iranzo, A. Larrea, A. Martín Molino, S. Ndong Esono, A. M. Ndong Obama, J. Nosti Nava, el obispo Nsé Abuy, F. Obián Ebana, J. Quijano, el Padre Soler, etc.

1962.

Iñigo de Aranzadi publica "La adivinanza en la zona de los Ntumu".

1963.

Se concede un régimen de Autonomía administrativa para las dos provincias. Caso excepcional en el panorama político español de aquellos años. La autonomía supondrá para Guinea un período de sensible progreso. Se emprenden ambiciosas obras públicas con la construcción de nuevas escuelas, hospitales y carreteras

1964.

Desaparece el Instituto de Estudios Africanos.

1965.

En las resoluciones 2077 y 2230 de la ONU se reitera al gobierno español que emprenda el proceso de independencia de la colonia.

1967.

Se reúne en Madrid una Conferencia Constitucional compuesta de representantes españoles y guineanos para definir el texto de la futura Constitución de Guinea. Existen serias discrepancias entre los que con Carrero Blanco y el presidente del Gobierno autónomo Ondó Edú, defienden una independencia por separado de las dos regiones y los partidarios del Ministro de Asuntos Exteriores Fernando Castiella que aboga por la integración de ambas en un solo país independiente, finalmente un tercer grupo pretende sustituir el plan de independencia por una especie de confederación con España que no rompa del todo los vínculos administrativos entre las dos naciones. Como mediador en este conflicto surge la maquiavélica figura de Antonio García Trevijano cerebro de la operación que llevó a Macías a la presidencia.

1968.

El proceso de independencia se desarrolla con una rapidez vertiginosa. El 27 de julio las Cortes españolas aprueban el **proyecto de ley de independencia**.

El 11 de agosto **el pueblo guineano aprueba por referéndum el texto constitucional**, curiosamente Macías defendía en solitario el "no" consiguiendo un 35% de los votos frente al 63% del "sí". Documento insólitamente democrático surgido en el seno del régimen franquista.

El 22 de septiembre se convocan las **primeras elecciones presidenciales**. Ningún candidato obtiene la mayoría absoluta; Macías es prácticamente igualado por Ondó Edú. El 29 de ese mismo mes, en una segunda vuelta, Macías Nguema en coalición con el tercer candidato **Atanasio Ndongo** vence ampliamente, proclamándose primer presidente de la República de Guinea Ecuatorial.

El 9 de octubre **Fraga Iribarne**, Ministro de Turismo del gobierno de Carrero Blanco cede los poderes al nuevo presidente.

El 12 de octubre, **La República de Guinea Ecuatorial accede a la independencia**.

1969.

Fracaso de un golpe de estado, al parecer secundado por el gobierno español, del que se responsabiliza al Ministro de Asuntos Exteriores y antiguo opositor de Macías en las elecciones, Atanasio Ndongo y al embajador ante la ONU, Saturnino Ibongo. El presidente da rienda suelta a su carrera de excesos, prohibiendo los partidos políticos y deteniendo a todos sus opositores. A partir de ahí las sospechas sobre la dudosa salud mental del presidente son ampliamente confirmadas: todos aquellos que juzga adversarios ya sea por sus ideas o por su etnia son eliminados, de este modo encontrará la muerte gran parte de la intelectualidad guineana. Numerosos militares y civiles españoles se ven obligados a abandonar el país.

Primeros acuerdos de cooperación entre España y Guinea; se crea un Banco central y entra en funcionamiento la primera moneda ecuatoguineana que toma el nombre de *Ekuele* en honor a la moneda tradicional Fang.

1970.

Se legaliza el "cuerpo de Juventudes", organización de tipo paramilitar que amparada por el gobierno de Macías, aterroriza a la población.

Primer congreso del recién fundado P.U.N.T. (Partido Unico Nacional de los Trabajadores).

1971.

El gobierno español declara **"materia reservada"** toda información o comentario relacionado con la excolonia.

1972.

Macías se autoproclama presidente vitalicio y asume plenos poderes. Firma de acuerdos con Cuba, Unión Soviética, y otras naciones comunistas.

1973.

Se sustituye por decreto la anterior constitución por otra en la que **quedan anulados los más elementales derechos.** En las cárceles se tortura a diario y las ejecuciones no cesan. La población huye masivamente hacia los países vecinos. El desastre económico es total, en cinco años la que era conocida como "La Suiza Africana" por su espléndido nivel económico, cayó en la más profunda bancarrota.

1974.

La oposición comienza a organizarse en el exilio.

1975.

Muere Franco. Las relaciones con España son prácticamente rotas.

1976.

Macías se atrinchera en su villa de Nzang-Ayong, que pasa a convertirse en la auténtica capital del país

1977.

El movimiento de oposición al régimen de Macías, **A.N.R.D.** informa al gobierno español de las actividades del abogado García Trevijano como colaborador e instigador del reino del horror creado por el lunático presidente guineano. **Adolfo Suárez suprime el "secreto oficial"** que pesaba sobre Guinea, descubriéndose públicamente la terrorífica situación que atraviesa el país.

1979.

El 3 de agosto, el **Viceministro de Defensa**, teniente coronel Obiang Nguema, sobrino del dictador, consigue derrocar a Macías que es capturado

en plena selva cuando intentaba escapar de sus verdugos. Se le llamó el "Golpe de Libertad". Tras un juicio sumarísimo del tirano se procedió a su ejecución el 29 de septiembre, es decir el día mismo del aniversario de su proclamación como Presidente hace once años. Pronto se conocieron los primeras cifras de su nefasto mandato; el número de víctimas asesinadas por el régimen ascendía a 90.000, casi un tercio de la población censada. Macías pasaba a la historia engrosando la macabra lista de enemigos de la humanidad. Por el momento los militares asumen el gobierno de la Nación. El nuevo presidente Obiang en un esperanzador mensaje anuncia su intención de restaurar la democracia, rehabilitar la economía, reorganizar la administración y garantizar el respeto hacia los valores humanos.

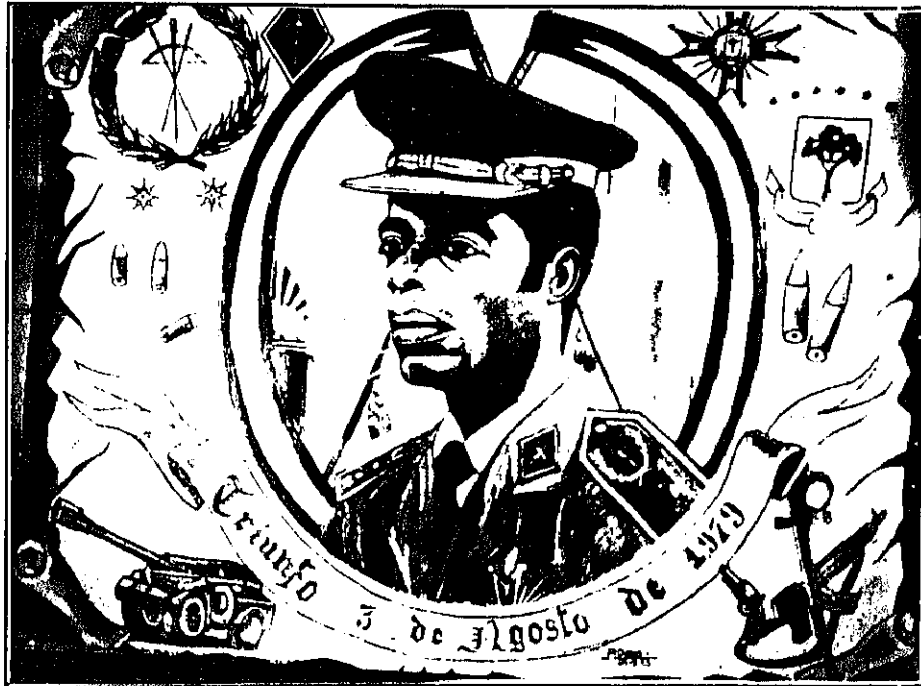


Fig.1.3.- Retrato conmemorativo de Obiang, obra de Ramón Owono.

1982.

Se aprueba la "Carta de Aconibe", nueva Ley Fundamental del País, que prevé la disolución del gobierno militar y la cesión del poder a manos civiles. Pero este gobierno civil es solo teórico ya que Obiang y el clan de Mongomo (es decir los mismos consejeros del derrocado Macías) continúan gobernando con plenos poderes hasta la fecha.

1983.

Queda constituida la Cámara de Representantes del Pueblo, pero los parlamentarios son directamente elegidos por el Presidente.

1984.

Tiene lugar en Bata el primer Congreso Hispánico, en el que se

define a la cultura guineana como "afro-bantu-hispánica". Al mismo tiempo cada vez es más patente la influencia francesa en los aspectos político-económicos, Guinea se hace miembro de la U.D.E.A.C. (Unión Douanière des Etats de l'Afrique Centrale) y del B.E.A.C. (Banque des Etats de l'Afrique Centrale) entrando a formar parte de la zona monetaria propia de las excolonias francesas.

1988.

Se funda el Partido Democrático de Guinea Ecuatorial (P.D.G.E.), partido único de lo que se da en llamar "ensayo democrático" que no deja de parecer una triste réplica del desaparecido P.U.N.T. de Macías. Constantes violaciones de los derechos humanos por parte de la policía y las fuerzas de seguridad. Corrupción y nepotismo; el clan de Mongomo acapara los puestos de responsabilidad.

1989.

Con la reforma de la Ley Fundamental, queda legalizado el multipartidismo. Pero se excluye cualquier iniciativa de convocar elecciones. Además el presidente asegura su inmunidad añadiendo nuevas leyes por las que no se le puede juzgar por nada de lo que haya hecho o decida hacer en un futuro.

Se crea la Dirección General de la Enseñanza superior, Enseñanza media y de la Francofonía.

1991.

La renta per capita se sitúa en torno a los 180 dólares, una de las más bajas de Africa.

Se inicia la legalización de partidos no gubernamentales. No obstante los líderes y simpatizantes de la oposición son continuamente perseguidos, detenidos o expulsados del país.

La Cámara de Representantes lanza graves advertencias contra algunos sacerdotes acusándoles de criticar públicamente con fines destructivos la acción política del Gobierno. El histórico obispo de Malabo, Nzé Abuy responde con una defensa incondicional de sus sacerdotes, alegando que una de las labores primordiales de la Iglesia es predicar la dignidad y libertad de la persona. Las relaciones Iglesia-Estado se vuelven cada vez más tensas.

1993.

Pedro Motú uno de los héroes del "Golpe de la Libertad" y dirigente del nuevo partido U.P., muere en las cárceles de Obiang.

Ante las reiteradas denuncias de la Comisión de Derechos humanos de la ONU contra el régimen de Guinea, el presidente firma un Pacto Nacional entre el Gobierno y la Oposición, pero los abusos continúan y son constantes las noticias sobre nuevas detenciones y expulsiones del país.

Obiang es reelegido presidente en una elecciones denunciadas reiteradamente como fraudulentas. La oposición es silenciada con violencia. Aunque el voto era obligatorio, un elevadísimo índice de abstención delata la disconformidad generalizada del pueblo guineano.

2

EL PAIS Y SUS GENTES

2.1. LA TIERRA ECUATOGUINEANA.

Situada en la costa occidental del Africa Central, Guinea Ecuatorial comprende una extensión de 28.051 kilómetros cuadrados repartidos entre territorio continental e islas (fig.2.1.).

2.1.1. Las islas.

Bioko:

Llamada primeramente Formosa y más tarde Fernando Poo, está

situada entre los paralelos $3^{\circ}48'16''$ y $3^{\circ}12'30''$ de latitud Norte, y los meridianos $12^{\circ}40'16''$ y $12^{\circ}7'16''$ de longitud Este del de Madrid. Isla volcánica con una superficie de 2.017 kilómetros cuadrados, 70 kilómetros de longitud máxima por 30 de anchura media, un litoral de aproximadamente 200 kilómetros de costa abrupta con pequeñas y escasas playas en forma de calas y pequeños islotes sobre todo en el Sur, entre los que destaca un peñón de roca basáltica de 30 metros de altura conocido como "El Menhir". Su posición estratégica, en el centro de la ensenada del Golfo de Biafra, hizo de Bioko un asentamiento muy atractivo a los ojos de las distintas potencias coloniales europeas. Su capital Malabo (antes Santa Isabel) es también la capital política y administrativa de la nación.

Con 3.008 metros, el Pico Basile (antes, Pico de Santa Isabel) es el más elevado de Guinea y el de superficie más grande; ocupa dos quintas partes de la isla. En la zona central de Bioko, de orografía bastante accidentada, abundan las montañas con altitudes superiores a los 1000 metros. Más que ríos, existen multitud de cauces torrenciales y arroyos.

Annobón:

La isla más occidental del país, a una distancia de 300 millas al Oeste de Bioko, entre los paralelos $1^{\circ}24'$ y $1^{\circ}28'$ de latitud Sur, y los meridianos $5^{\circ}36'$ y $5^{\circ}38'$ de longitud Este del de Madrid. Su extensión superficial es de 17 kilómetros prácticamente desérticos y sin alturas pronunciadas, solo tres picos, el más alto de 800 metros, entre los que se sitúa un antiguo cráter de



700 metros de diámetro, convertido en lago. En su accidentada costa abundan los acantilados y escasean las playas. Annobón posee una misteriosa belleza en su desolación, resultado del amontonamiento de materiales eruptivos.

Corisco:

Isla paradisíaca frente al estuario del Muni, con una superficie de 15 kilómetros cuadrados, prácticamente llana, con frondosa vegetación interior y apacibles y blancas playas. Treinta kilómetros de mar la distancian del atormentado devenir guineano, Corisco es un remanso, un increíble regalo para el viajero.

Elobey Grande:

A medio camino entre la costa continental y Corisco sirve de escala natural entre una y otra. Posee 2,27 kilómetros cuadrados y una pequeña población de pescadores. De suelo arenoso, poco accidentado y enteramente cubierto de selva.

Elobey Chico:

Isla deshabitada aunque en otro tiempo albergó una Misión Claretiana y sirvió de cuartel general para las exploraciones de Iradier, hoy se encuentra completamente invadida por la vegetación que hace difícil incluso desembarcar en ella. Está situada a unos metros de Elobey Grande y tiene una superficie de apenas 0'19 kilómetros cuadrados.

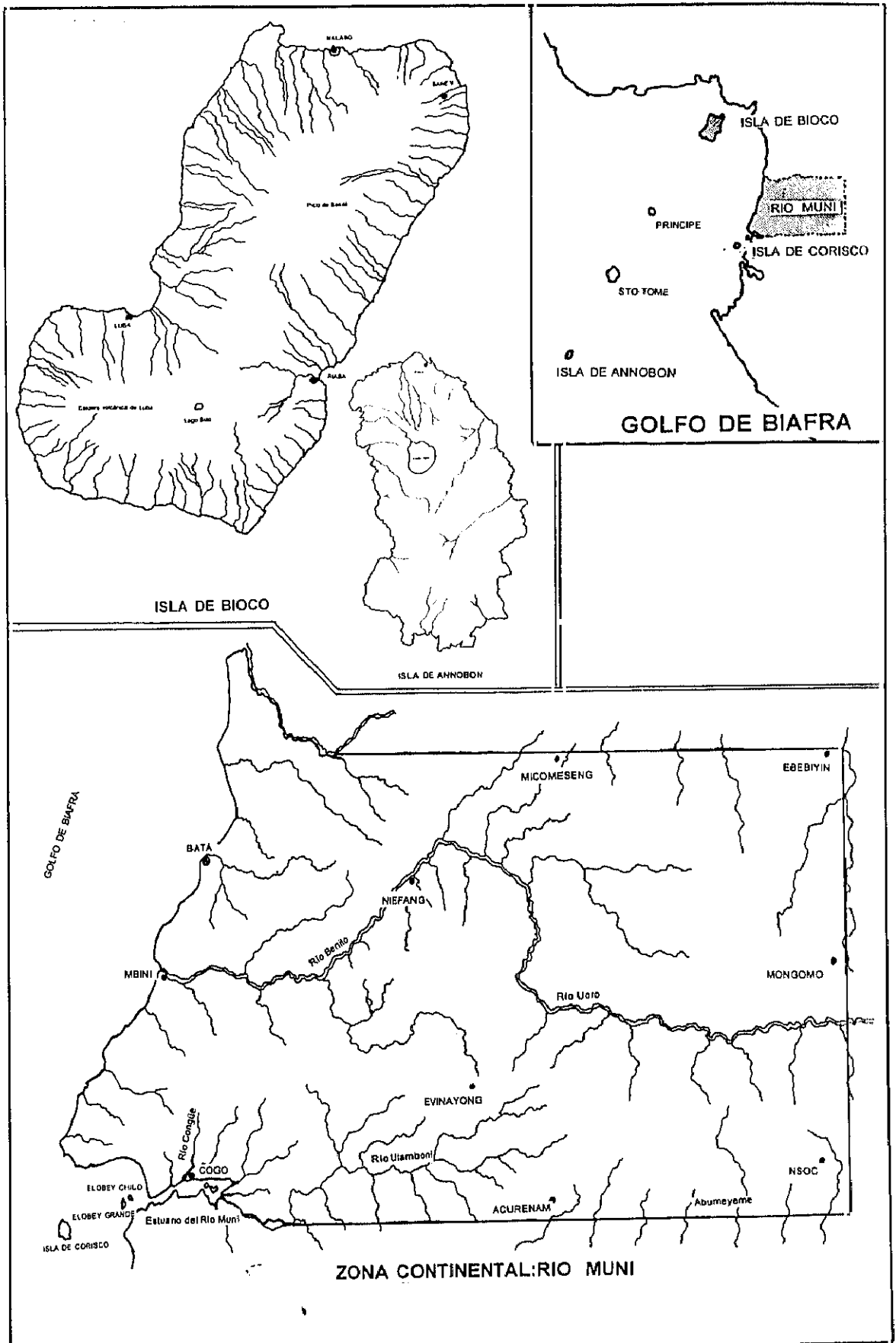


Fig.21. Mapa actual de Guinea Ecuatorial.

2.1.2. La zona continental.

El país guineano a pesar de su reducido tamaño, contiene, debido a su dispersión geográfica (la tierra continental está bastante distante de las principales islas), tres regiones de características naturales muy distintas: Bioko, la zona continental y la extraña isla de Annobón que es un caso aparte. Para nuestro estudio, centrado en la etnia Fang, nos interesa sobre todo conocer su "habitat", es decir la Región continental.

En el corazón del Africa Ecuatorial, con todas las características de la selva ecuatorial, se localiza entre los paralelos 2°21' y 1°1' de latitud Norte y los meridianos 14°59'58" y 13°1'14" de longitud Este del de Madrid. Limita al Norte con Camerún, al Sur y al Este con Gabón y al Oeste con el océano Atlántico, con una extensión de 26.000 kilómetros cuadrados. Toda su línea costera, salvo contados accidentes, es una ininterrumpida playa, pero la escasa profundidad de las aguas hasta más allá de dos millas de la costa, dificulta enormemente el arribo de los grandes barcos; solo el puerto de la ciudad de Kogo situada en la ensenada del Muni, resulta cómodamente practicable. Su alturas máximas, oscilan alrededor de los 1.200 metros (Picos de Chime y Mitra), los ríos son cortos, numerosos y de gran caudal. Entre ellos destacan: el río Campo o *Ntem*, que sirve de frontera con Camerún en su extremo noroeste, el río Muni, más bien una gran ría a la que van a para las aguas de afluentes de gran caudal como el Congüe y el Utamboni o *Mitemele* y que desemboca en la frontera Sur formando un amplio estuario navegable de 1.700 metros de anchura; el Benito o *Guolo* que con sus 280

kilómetros sobre territorio guineano, divide la zona Norte y Sur del país. Al noroeste, sobre el litoral, se sitúa Bata, la capital.

2.1.3. El Clima.

Regido por la influencia de los vientos monzónicos del Suroeste y las cálidas corrientes de las aguas del Golfo de Biafra, su clima general se caracteriza por temperaturas constantes a lo largo del año en torno a los 30 grados de media, grandes índices de humedad (a últimas horas de la noche alcanza un 100%), lluvias muy intensas y suaves y apacibles vientos (aunque en ocasiones pueda soplar el Huracán del Golfo). Tiene dos estaciones secas coincidiendo con los solsticios de verano e invierno y dos estaciones de lluvias, en los equinoccios de primavera y otoño. Cada cuatro estaciones significan dos años indígenas, divididos en meses lunares *Ngon* y computados por las constelaciones de Orión y el Carro, presentes en la mitología Fang (a pesar del comentario de Cureau de que estos no prestan atención a los fenómenos celestes):

- *Esep* (= cálido), año primero, con dos estaciones:

1. *Vien-esep* (seca-cálida), de Diciembre a Enero.
2. *Sugu-esep* (lluviosa-cálida), de Febrero a Mayo.

- *Oyon* (= tristeza, frío), con las estaciones:

1. *Vien-oyon* (seca-fría), de Junio a Septiembre.
2. *Sugu-oyon* (lluviosa-fría), de Septiembre a Noviembre.

2.1.4. La selva.

La mayor parte del territorio continental es selva virgen, de suelo blando y embarrado, formado por amontonamientos de hojas húmedas y mantillo, con innumerables cursos de agua y lodazales, bajo la hermética sombra de las hojas y las lianas de una enmarañada vegetación de miles de especies entremezcladas que borra todo rastro de cielo. Según los distintos suelos, la típica selva virgen se transforma en manglar, en bosque de



Fig.2.2 La selva ecuatorial.

bambú, en turbera, en palmeral. Fuera de los senderos es imprescindible el machete, pero en cualquier caso sería una temeridad adentrarse sin un experto guía.

Por todas partes reina un tenso silencio de fondo que en el momento más inesperado se rompe con un grito que despierta de golpe las voces de las infinitas criaturas que allí habitan: Gorilas y Chimpances, Mandriles, Lemures y otros pequeños monos, Leopardos y Ginetas, toda clase de Roedores y Rumiantes como la Nieba o *Noc* con su característico chillido nocturno (cuando siente próximo un peligro grita apagando progresivamente su voz para simular que ha huido lejos), los

grandes Mamíferos, Elefantes, Búfalos, Hipopótamos, y las Aves más exóticas, Calaos, Tucanes, Faisanes, Ibis, Loros habladores, también impresionantes Reptiles, Cocodrilos, Tortugas, Careys, Pitones y Boas, Serpientes algunas tan venenosas como las Cerastes o las Mambas, Anfibios, Peces, Moluscos, Crustaceos, peligrosos Arácnidos, Escorpiones negros, Tarántulas y la más increíble colección de Insectos que se pueda imaginar, algunos tan infecciosos como la mosca Tse-Tse, la mosca de la Filaria, el mosquito Anófeles del Paludismo o el microscópico e irritante *Jejen* (de la especie que la ciencia denomina "hostilissima") y la no menos molesta y popular *Nigua* (pulga de arena que acostumbra a poner su bolsa de huevos bajo la piel de los dedos de los pies de algunos mamíferos, incluyendo al hombre) además de las más bellas y raras Mariposas y unos de los animales más temidos entre los Fang por su ferocidad, las Hormigas.

La colonia quiso aprovechar la enorme riqueza maderera de esta tierra, anchos ríos como el Benito que atraviesan por pleno corazón de la selva facilitaban la, de otro modo, imposible tarea de transporte hasta la costa. Con mayor sobriedad y respeto, sin el afán productivo y la voracidad de las empresas europeas, los Fang también han utilizado la madera de la selva en los usos más diversos, incluida por supuesto la estatuaria que, como en el resto del Africa Negra, se vale de la madera como principal materia prima. Guinea disfruta de una gran variedad de maderas entre las que no faltan las llamadas "preciosas": Ebano, Palo Rosa, Palo Rojo, Roble rojo, Caoba africana, Ukola, Okapi, Calabo, Okume, etc. Para sus tallas, los Fang preferían las maderas blandas como el *Aseng* (Palomero) o el *Ekuk* (*Alstonia congensis*).

2.2. ETNIAS DE GUINEA ECUATORIAL: LOS BANTU.

Los actuales pobladores del Africa central proceden fundamentalmente de dos grandes familias migratorias: la Sudanesa y la Bantú. Los Bantú se establecieron sobre todo en la zona Oeste del continente, incluida la actual Guinea Ecuatorial.

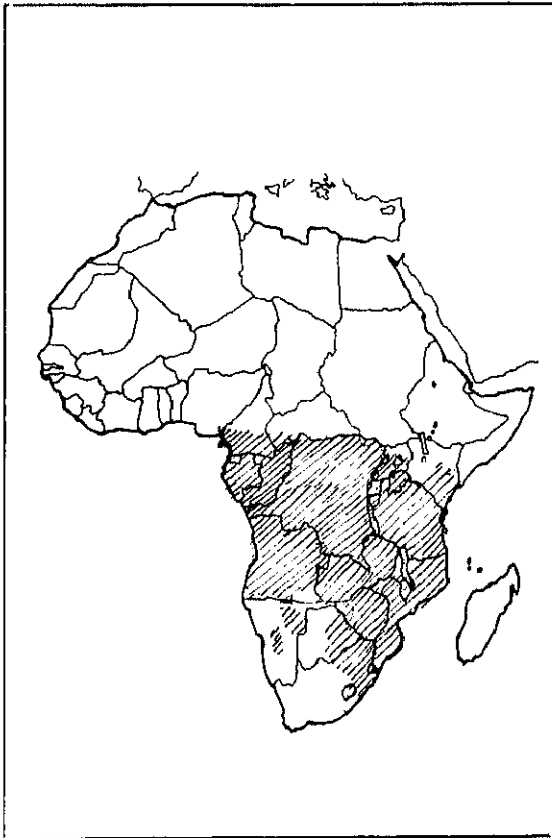


Fig.2.3.- El País Bantú.

Bantú (de *ba-ntu* = seres humanos) es un nombre utilizado convencionalmente para designar a un conjunto de etnias de raza negra que comparten una misma raíz lingüística, lo que hace pensar en un origen ancestral común. Sus actuales emplazamientos son relativamente nuevos, se les considera procedentes del Noreste, de la región de los Grandes Lagos y en tiempos más remotos, originarios del corazón del continente asiático.

Actualmente este gigantesco grupo humano se extiende a lo largo de 4.800 kilómetros lineales, desde Camerún a los grandes lagos Victoria y Tanganica, bajando hasta el Cabo de Buena Esperanza, al Sur.

2.2.1. Los Bubis.

Bautizados así por los primeros colonos ingleses, entre ellos se denominan *Anayas* o *Ediyas*. Etnia de origen Bantú, autóctona de la isla de Bioko, cuya procedencia anterior se desconoce, Tessmann les supone emparentados con los Odogüe, Romero sostiene que son el resultado del mestizaje entre Okoós y portugueses. Es después de los Fang, la etnia más influyente del país. Según un censo de 1942 su población descendió desde 1863, de 42.000 a 10.000 personas. Entre sus tradiciones, profundamente espirituales, destaca el misterioso culto a Morimó realizado en las cuevas sagradas de Laka y Basuala y en el que según Arijá se fabricaban pequeñas estatuillas (Sobre todo lo relativo a sus interesantísimas costumbres remito al lector a dos clásicos: "Los Bubis" de Amador Martín y "Die Bubi" de Tessmann).

2.2.2. Annoboneses.

Indígenas de la isla de Annobón, de origen desconocido.

2.2.3. Tribus playeras.

Nombre con el que los coloniales englobaban al conjunto de etnias bantú de la Guinea Continental, refugiadas a lo largo de las zonas costeras, tras la invasión

del territorio interior por los belicosos Fang. Comprenden numerosos grupos de ambigua clasificación ya que se hallan muy entremezclados entre sí; más que etnias definidas se trata de grupos de poblaciones con una historia reciente compartida y unas raíces lingüísticas comunes que permiten establecer relativos vínculos tribales. Lo cierto es que la tribu como tal se extiende hasta donde alcanza la noción de parentesco, que es por cierto muy amplia en todos estos pueblos, pero más allá todo son convenciones y licencias de los etnólogos.

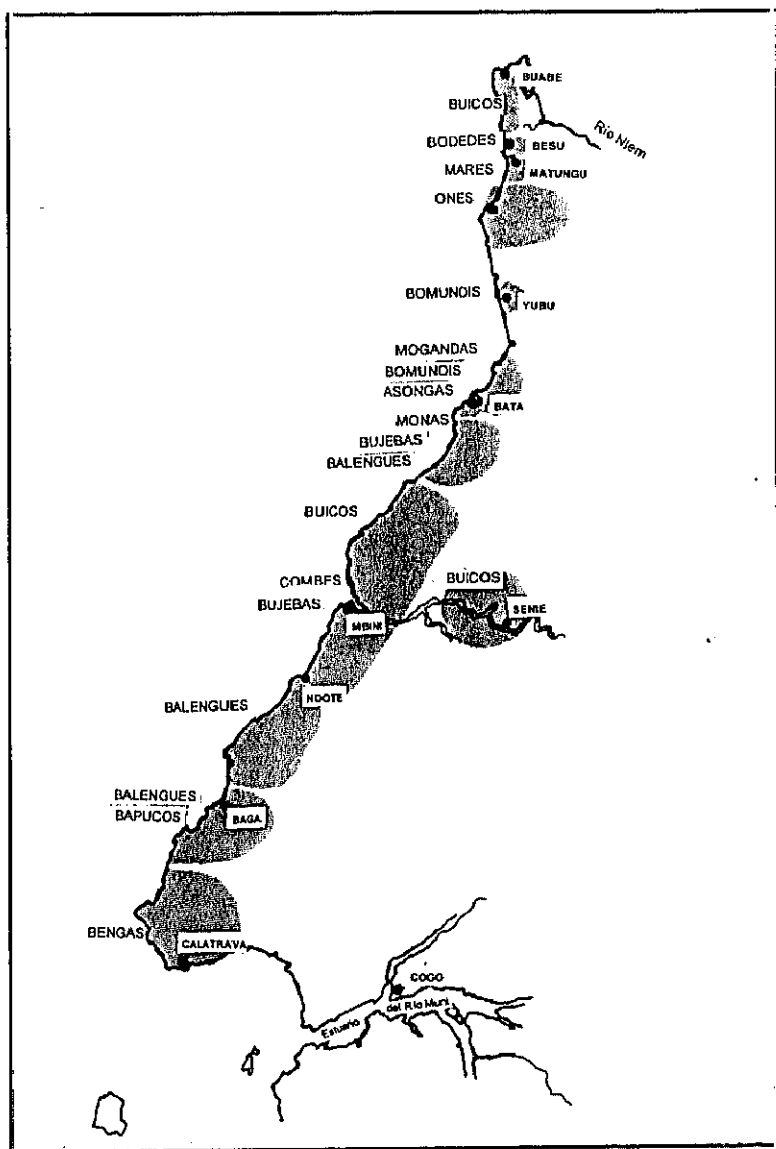


Fig.24.- Zonas de asentamiento de las distintas tribus playeras de Guinea.

Ones:

En realidad son Fang que se han integrado y adoptado las costumbres Combes, asentándose al Norte de Bata.

Combes:

Llegan a la costa guineana hacia el año 1700. Emparentados con los Bengas, Bapukus, Bomudis, Mogandas, Monas, Asongas, Yaras, Mares, Bodedes y Buicos , constituyen el grupo mayoritario y central de las tribus ligadas a la epopeya migratoria Combe. Han sido y son grandes intelectuales llegando a "someter" culturalmente a sus poderosos vecinos, incluyendo a los Fang (Ones). Se extienden a lo largo del litoral entre Bata y Janye, al Sur del río Ndote.

Bomundis:

De la familia Combe, restringidos a los poblados de Bomudi y Yubu, entre Ones y Asongas

Mogandas:

También de origen Combe, vecinos de los anteriores.

Monas:

Combes, habitantes de los poblados de Ucomba y Ecuco, al Sur de Bata.

Asongas:

Combes de la región situada frente a Punta Eviondo, en las proximidades de Bata.

Buikos:

Combes que ocupan la zona costera del norte, limítrofe con Camerún.

Bengas:

Extendidos por el Sur del litoral y las islas de Corisco y Elobeyes.

Bapukos:

De la familia de los Combes y Bengas (su lengua es un dialecto del Benga), se han adaptado al entorno marino convirtiéndose en excelentes pescadores y navegantes. Aunque su número es más bien reducido, se dispersan por todo el área litoral de Norte a Sur del país.

Basekes:

Al Norte de Bata, son los famosos Liceci de las leyendas Combes. De ellos proviene el culto Mokuku, muy extendido entre las demás tribus playeras.

Bujebas:

Procedentes del interior, ocuparon los antiguos asentamientos

abandonados por otras tribus o bien se mezclaron con las poblaciones autóctonas.

2.2.4 Otras etnias.

Además de las afluencias de las razas colonizadoras europeas y sus mestizajes, de los comerciantes nómadas principalmente Hausas y de las filtraciones camerunesas y nigerianas, existieron en Guinea otras razas poco conocidas y de enorme interés; los Pigmeos o Negridos, antiguos pobladores de las selvas ecuatoriales, actualmente casi extinguidos o muy mezclados con otras etnias y los desaparecidos o absorbidos Mvikos, Mabeas, Biondos y Molenguis.

2.3. LOS FANG.

Las tribus playeras, especialmente los Bengas llamaron a sus nuevos vecinos del interior: *Fangüe* o *Pangüe* para distinguirlos de otros Bantú a los que conocían como *Belolelobo*. Para algunos autores, *Fangüe* deriva del Bantú *amuy* (amigo o paisano), o bien de *mpamwe*, especie de cauri muy apreciado por los *Fang*, otros lo ven como una deformación de sonido "*Fang*". Los europeos mantuvieron este mismo nombre, adaptándolo a sus respectivos idiomas: Los españoles lo simplificaron como *Pamue*, los franceses como *Pahoin* y los alemanes, *Pongwe*. El termino *Fang* que utilizaré para este trabajo, es uno de los nombres que se dan a sí mismos y proviene de Fang Afiri, primer hijo de Afiri Cara, fundador de la subtribu Fang *Fang*. En este trabajo llamaremos Fang a todas aquellas poblaciones que comparten la esencia de los rasgos característicos del idioma Fang. Los diversos dialectos del Fang sirven para establecer subtribus dentro de este gran grupo: *Ewondo*, *Etum*, *Esum*, *Mwele*, *Bane*, *Okak*, *Ntumu*, *Mvai*, *Fang Fang*, *Betsi*, *Mekei* y *Osyeba*. En general estos pueblos se han distinguido siempre por su capacidad para absorber la cultura y costumbres de las tribus con las que contactaban sin llegar a perder nunca su propia idiosincrasia.

2.3.1 Origen.

Cuentan los más viejos que el patriarca Afiri Cara (nombre de donde proviene "Africa"), hijo de Cara Coba, nieto de Coba Tta, bisnieto de Tta Ma Ngo

y tataranieto de Ma Ngo, condujo a sus gentes desde las sabanas hasta las puertas de la selva. Cuentan que tuvo siete hijos: Fang Afiri (padre de los Fang *Fang*), Okak Afiri (padre de los Fang *Okak*), los gemelos Mevú y Nden Afiri (padres de los *Mevumenden*), Bulu Afiri (padre de los *Bulu*), Ngue Afiri (madre de Ogwono Afiri, padre de los *Ogwono* o *Yaunde*) y Ntumu Afiri (padre de los Fang *Ntumu*). Antes de separarse en subtribus, se impusieron dos leyes: La exogamia y la transmisión oral de la genealogía de padres a hijos. Todavía muchos Fang conocen de memoria su árbol genealógico hasta remontarse al tatarabuelo de Afiri Cara. El canto de las genealogías integrado en las ceremonias del culto a los ancestros *Melan*, se denomina *Ndán-ayong*.

Probablemente llegaron a Guinea procedentes de la meseta sudanesa, entre Bahr-el-Ghazala, al Norte, y Vellé (en el país de los Azande), al Sur. Huyendo de los Bambara, se refugiaron en Níger y tras terribles batallas siguieron hacia el Sur por el curso del río Ubangui Chari hasta el antiguo Congo. Desde allí, internándose en la inaccesible selva (una vieja leyenda Fang relata este momento con la alegoría de un grueso tronco de *Adyap* que cerraba el paso y que los ancestros tuvieron que atravesar horadándolo, en su interior fundaron el mítico poblado de *Adyap-M'boa* (hueco del *Adyap*)), se dividieron, unos hacia el Noroeste y otros hacia el Sur y Suroeste. Alrededor de 1830, empujados por las tribus Fulbe y Peul, avanzaron invadiendo el área oriental de Gabón y en 1884 entran en territorio guineano tras atravesar la Montaña del Elefante y conquistar la ciudad de Cribi, masacrando a su paso a las tribus Banoko. Un año más tarde controlan la zona costera del Norte. Con el inicio de este siglo, su presencia sobrepasa el área del río Campo y dirigidos

por grandes líderes, como el legendario y sanguinario Rocobongo, avanzan hasta sobrepasar el río Benito, invadiendo a Balengues y Bujebas.

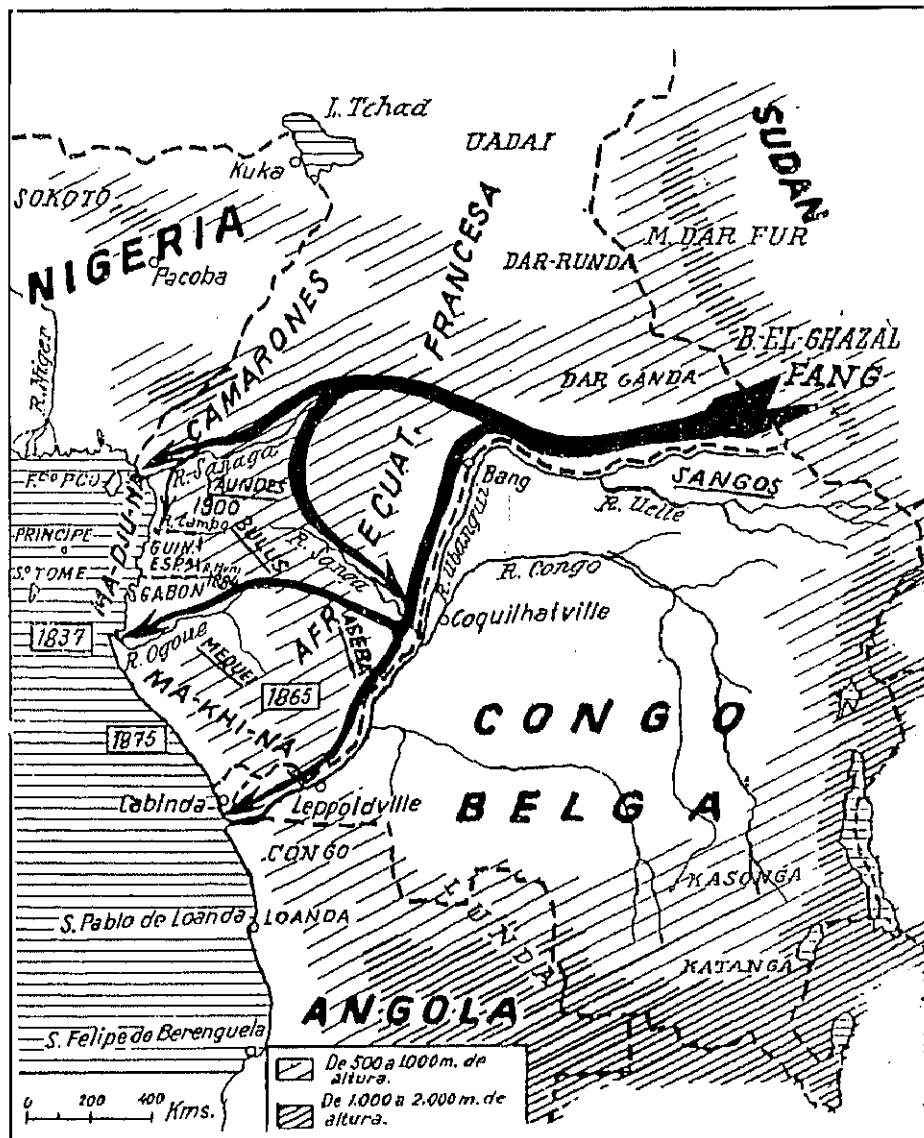


Fig.2.5.- Movimientos migratorios de los Fang.

El País de los Fang cubre un amplio territorio de aproximadamente 180.000 kilómetros cuadrados, que el reparto de fronteras de los imperios coloniales dividió entre tres naciones: Guinea continental, Sur de Camerún y Gabón.

2.3.2. Subtribus.

En Guinea los Fang se dividen en dos grupos mayoritarios, geográficamente separados aunque cada vez más entremezclados:

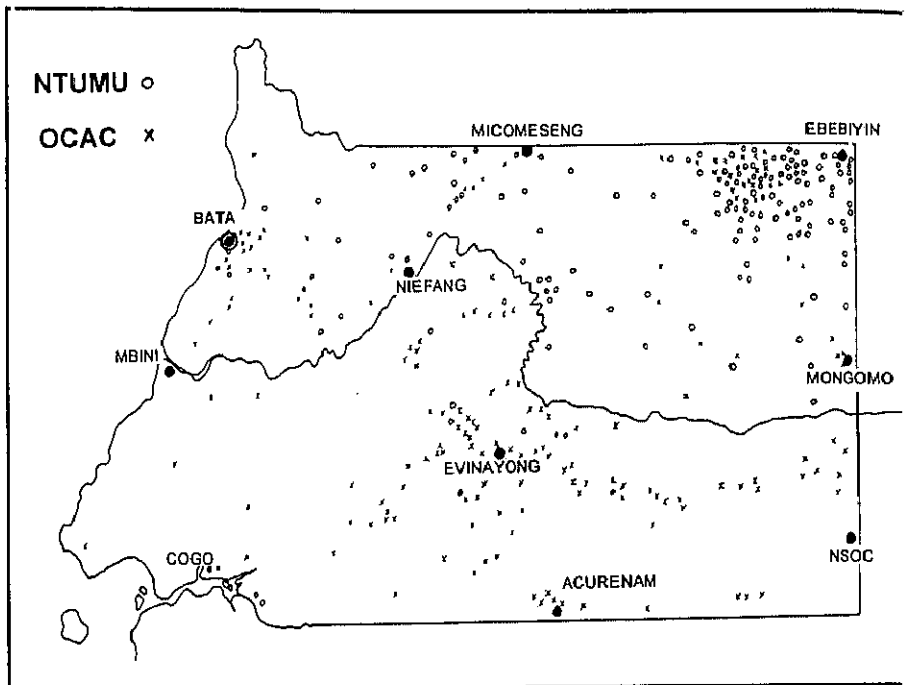


Fig.2.6.- Distribución de las distintas etnias Fang en territorio guineano.

Ntumu:

Al Noreste, por encima del río Benito, comprende los clanes: *Esamangon, Esabanga, Eseng, Oyec, Esadumngo, Yekuo, Esambira, Esatuk, Esabeiñ, Meban, Odjip, Abaiñ, Yeboman, Eba*, etc. Según Sabater, los actuales *Ntumu* resultan de la unión sobre un primitivo núcleo de población *Mobum*, de elementos *Okak, Fang-Fang, Ewondo, Mvai, Bulu*, etc. Dice Aranzadi que *Ntumu Afiri* fue, a instancias de su padre, el último en abandonar la zona del *Adyap* gigante y del poblado allí fundado por el

patriarca Afiri. Según esto los *Ntumu* (*ntumu*= bastón) serían, por su lengua y tradiciones los Fang más ortodoxos, al ser los últimos en separarse de su origen.

Okak:

Localizados al Sur, por debajo del río Benito, con clanes como los: Yenvam, Yenvi, Nsomo, Esafuman, Yesuk, Yenfem, Esasom, Azok, Oyek, etc.

También existen en pequeña proporción, representantes de las subtribus *Fang Fang*, *Bulu* o *Yaunde*, *Bisié* y *One*. Los *Mvai* (importantes para este estudio por poseer unos *Bieri* de características muy peculiares), según M. Asistencia Ndongo, proceden de Ndene hijo de Mevu Afiri que a pesar de las leyes exogámicas, tuvo un hijo con la hija de Ntumu, al que llamaron Mvae (de *mve*=¡Bien!). Sus descendientes tuvieron que decidir a que tribu pertenecían, a los *Mevu* o a los *Ntumu*; ante esta disyuntiva optaron por crear su propia tribu, los *Mvai*. A pesar de todo siempre han permanecido muy unidos a los *Ntumu*, aspecto que debe ser tenido en cuenta a la hora de estudiar su estatuaría.

2.3.3. Particularidades raciales.

Raza muy mezclada, como corresponde a sus costumbres exogámicas (es decir, los casamientos deben realizarse con mujeres de diferentes tribus o

poblados), es difícil aislar unas características raciales suficientemente concretas, aunque básicamente obedecen a una suma de elementos sudánicos, palenégridos y etiípicos. En general son de estatura media-alta (alrededor de 1,70 mts), tipo atlético, de brazos más bien largos y piernas cortas; el color de su piel es marrón rojizo (como el resto de los Bantú, a diferencia del tono negro intenso de otras razas africanas). La cabeza redondeada, mirada intensa y ojos pequeños, nariz ancha y ligeramente aplastada, labios anchos pero poco abultados y mandíbulas prognatas. En los estudios étnicos de la época colonial, a propósito de su carácter, se leen párrafos como este: "No conocen el beso... Mienten por costumbre, llegando a declararse culpables de delitos no cometidos...No pasan de la sorpresa momentánea ante la tecnología occidental, aceptando todo sin admiración como "cosas de los blancos".

2.3.4. Organización familiar.

La familia Fang es un término que abarca parentescos muy amplios. Panyella y Sabater distinguen cuatro grados de familia:

1. Ndá-bot: Unidad familiar, hogar. Donde el *Esa-bot* es el padre de familia.
2. Nvogo-bot: Gran familia, comprendida por todas las gentes de linaje común dentro de un mismo poblado. A menudo en cada poblado existía un único *Nvogo*, de hecho ambos conceptos son prácticamente sinónimos. Cada *Nvogo-bot* posee un jefe, *Nkukuma* y una casa de reunión propia, *Abá*.

3. Ayom-bot: Linaje, tronco común de varios *Nvogo-bot*, que recibía el nombre de su fundador. Hoy en día ha sido prácticamente absorbido por el más genérico *Etunga-Bot*.

4. Etunga-bot: Estirpe, agrupación de todos los linajes procedentes de un mismo fundador. Su permanencia se mantiene gracias a instituciones como el *Ndán-ayong* (canto de las genealogías), pero con la desaparición del *Melán*, las nuevas generaciones lo están olvidando.

Por encima del *Etunga-bot*, esta el *Ayong* o clan, en el que las relaciones de parentesco directas pierden peso, si bien todavía existe un vínculo a tener en cuenta en temas como el de la exogamia (*Kaha lug kaa* = no casar la hermana).

Resumiendo con un ejemplo: El individuo Luis Edu, pertenece a una familia (*Ndá-bot*), descendientes de Medja Meba del poblado de Somo (*Nvogo-bot*), del linaje de Edu Ngumu (fundador de un *Ayom-bot*), de la estirpe de Nsue Azeme (fundador de un *Etunga-bot*) , del clan Esseng (*Ayong*).

El Matrimonio:

"Mininga a ne afub (la mujer es una finca)"(proverbio Fang)

Es fundamental para la mentalidad Fang que todo hombre tenga una o varias esposas. Pero las dotes son muy elevadas y algunos se ven obligados a mantenerse solteros, *Obum* o *Okuku ka luk milinga* (= miserable que

nunca casa mujer). El soltero es una figura estigmatizada y abocada socialmente a la degradación.

El matrimonio Fang resulta inseparable del concepto de dote *Nsoa*: "*Mininga kaa mevek a su nlugan*" (Mujer no pagada, mujer no casada). La dote transforma a la mujer en una mercancía, en un signo de riqueza: tanto más rico es un poblado cuantas más esposas casan sus miembros; en realidad la mujer se casa con el poblado, la tribu es su verdadera dueña y el marido su simple depositario mientras no muera. Esto es así hasta el punto de que si una mujer enviudaba (*Mininga eliga* = Viuda), debía tomar forzosamente por esposo a un pariente del difunto, de lo contrario perdía la dote y la tutela de sus hijos. Las dotes no solo esclavizaban a la mujer, también el hombre debía sufrir y empeñarse considerablemente hasta reunir el precio requerido. Las cantidades de las dotes varían, antiguamente 10.000 ó 15.000 bikuele (puntas de flecha usadas como moneda) se estimaban como una cantidad razonable. Las dotes podían pagarse en moneda o en especias, el Padre Mallén en 1894 recoge la siguiente lista de pago por una esposa (algunos misioneros "compraban" niñas a sus familias para "rescatarlas" de un probable maltrato) : "32 cubetas de pólvora, 12 escopetas, 36 taparrabos, 14 ollas, 100 lingotes de hierro, 13 cofres, 100 lanzas, 22 cuchillos, 1 duro de tabaco y tres sombreros finos". El pago era entregado a los padres de la muchacha, y generalmente servía para costear a su vez la dote de uno de sus hijos. Las irregularidades en estas transacciones han sido la principal causa de los litigios entre poblados. Si una mujer casada moría o se divorciaba y

su familia no podía devolver la dote, debía entregar en compensación a una hermana, *Miniga eyian* (Mujer suplente). Si dos familias no disponían de la riqueza suficiente para pagar la dote de sus hijos, recurrían al *Alunga beka* o matrimonio recíproco, es decir hermano y hermana de la familia A, casaban simultáneamente con hermano y hermana de la familia B. En ocasiones las deudas entre familias se saldaban entregando a las hijas solteras como pago, o temporalmente como fianza.

Los múltiples inconvenientes que acarrea la cuestión de la dote, han dado lugar a otra forma de matrimonio alternativo de gran aceptación, el rapto: El hombre rapta a la mujer, en general de mutuo acuerdo, y después de convivir bajo un mismo techo, negocia con la familia una dote más asequible.

La mujer mientras permanece soltera goza de grandes libertades, su vida es relativamente fácil y puede entregarse al amor sin cortapisas. Las mujeres que desean separarse de su marido, en vez de regresar con su familia en donde podrían ser legalmente reclamadas, se ponen bajo la tutela de un gran jefe en calidad de "depositadas" que las guarda consigo hasta encontrarles un nuevo marido. Pero estos "depósitos", tienden a alargarse y a menudo derivan en una prostitución organizada en la que el *Nkukuma* ejerce de proxeneta.

El matrimonio da derecho al marido, a repudiar y recuperar la dote,

prestar a su esposa, alquilarla o venderla, ser el propietario de todos los hijos que tenga con él o con otro; hay un refrán que dice: "*Mon ase mon-a-mbié mon a ne mon a nsua* (el hijo no pertenece al que le engendró sino al que invirtió una dote para casar a la madre)". A cambio se compromete a construirle una casa (si tiene varias mujeres, una para cada una), a talarle en el bosque una parcela donde cultivar, a darle libertad para visitar a sus familiares y a repartir sus noches de modo equitativo con sus otras esposas.

El nacimiento y los hijos:

Los hijos y sobre todo las hijas son fuentes de riqueza, entre las cuestiones que reglamenta el matrimonio, es fundamental el tema de la "propiedad" de los hijos.

Cuando la mujer está próxima a dar a luz, acude al poblado de sus padres. Y allí permanece después de tener a su hijo hasta que el marido paga una especie de impuesto de rescate llamado *Akong meki*. Si éste no puede acudir en persona manda a otro en su lugar para "la toma de posesión del hijo".

Los partos generalmente se realizan sobre el suelo de las cocinas, la comadrona, *Oyenga*, anuncia al pueblo el sexo del recién nacido gritando:

- Si es niño: "*Zahan okokong ye obebara*"= ¡Traed una lanza y una

forja! (objetos de simbología masculina).

- Si es niña: "*Zahan otetan ye okukun*"= ¡Traed una red y una cesta!
(útiles de pesca femeninos).

El bebé es colocado sobre una hoja de plátano, cortan el cordón umbilical y esperan hasta que la madre expulsa la placenta, después es sumergido en un baño de agua con cortezas maceradas. La madre se pinta brazos y piernas con pigmento rojo y aceite de palma, se engalana con bejucos y hojas y sale a recibir las felicitaciones.

Los muertos y los funerales:

Los *Bekón* (muertos), no dejan de ser miembros activos del grupo familiar. El culto a los ancestros, es una institución fundamental para la coexistencia del pueblo Fang y supone una actualización constante de los vínculos entre el reino intermedio y el mundo del más allá, con la vida terrena. Más adelante hablaré de los contenidos y prácticas concretas de este culto (ver. 6.2.) que es el responsable de la más originales y profundas expresiones artísticas del pueblo Fang.

Los funerales liberan al muerto y le permiten abandonar la casa familiar y reunirse con sus ancestros en un lugar fuera del tiempo, intermedio entre las fuerzas del cosmos y el mundo de los vivos. Los

funerales implican varias ceremonias más o menos complejas y multitudinarias en función del prestigio o riqueza del fallecido.

Como la muerte siempre se atribuye a "brujería", la primera cosa es buscar a los culpables y todas las sospechas recaen por rutina sobre las viudas. Marcelino me contaba el siguiente *Akús* o ceremonia de las viudas (no hay que tomar al pie de la letra los hechos como dramáticamente injustos, se trata ante todo de "ritos" y a menudo con un gran componente lúdico) : "Muere un hombre y dejan a la viuda sentada tres días en la cocina, solo puede hablar con las otras esposas..., entonces a las cuatro de la mañana la sacan a la calle y la sientan en un banco (la tradicional banqueta *kpwa* que ocupan los sospechosos en un juicio), rodeada de sus hermanos y así pasa toda la noche al fresco... Por la mañana le echan agua encima y encienden un fuego para que se seque... Los sobrinos del difunto (*Mon-ká*= hijo de hermana, parentesco equiparable al de ahijado, en vida un tío protege y mimaba a sus sobrinos incluso más que a sus hijos, cuando éste fallece son sus desconsolados sobrinos los que vengarán su muerte) fijan un precio para cada moño de su peinado y puede que hasta le afeiten la cabeza... Después la meten en la cocina y antes de preparar una gran comida, se hace un camino de hojas secas y en la calle hay un fuego y tumbas (instrumento de percusión) y tambores..., ella debe bailar con el sobrino para distraer a los hermanos del difunto que la quieren pegar..., con las risas el sobrino suelta a la viuda y sale corriendo..., los parientes del muerto intentan pegar a la viuda pero los parientes de la mujer la defienden hasta que se refugia en la cocina... Los hombres parientes del muerto, esperan la llamada de la viuda..., ella llama a aquel hermano que más tarde se casará con ella, dice: ¡Cándido! - y Cándido va a por los cacahuets y reparte los platos entre los otros... Después de uno o dos años se juntan y duermen juntos, hasta entonces le ayuda sin pasar la noche allí...". El antiguo *Akús* era un drástico modo de purificación para que la mujer recuperase su soltería, liberándose del

espíritu del marido muerto; sus prácticas originales resultaban algo más crueles que las descritas, se sometía a las viudas a auténticos tormentos, burlas y privaciones. Una pieza de Felipe Osaá consistente en un tronco de ebano sin a penas labrar, hace alusión a las viudas; el artista la explicaba así: "Este es *Ndame Akúis*, les el mismo agujero no?. El *Nkúis* es una desgraciada, la viuda, aquello lo podemos llamar *Akú* también es decir, más o menos analizando bien la palabra de la viuda esta, es una que se ha quedado desgraciada y se pone tan fuerte, fuerte, igual como esta madera que se pudre por todo alrededor y después se queda el corazón este fuerte, fuerte, por dentro. Entonces uno que va ahí a casarse o a concubinarsse o a cuidarse a una viuda de estas y tal, tienes que saber lo que haces porque, de todo ya te depende, todo lo de la persona, que en paz descanse, que se ha marchado te lo has quedado tú, de tu persona se ha quedado tu cargo, que no vayas solo para beneficiarte de la chica esta o de la mujer esta y tal, que vayas con toda la garantía de todo lo que se ha quedado ya mal o bien. Te metes de una vez en ese mismo agujero que vas a lo bueno y a lo malo, por eso decimos: "*Ndame Akúis*, no *ndame Ngon*", es decir, en la misma casa, en la entrada esta, hay cosas buenas y cosas malas, que no elijas solo lo bueno".

Las ceremonias funerarias incluían todo tipo de bailes (*Ndong-mba*, *Biyong*, etc) festejos y sacrificios, además era una buena ocasión para escuchar los canciones del juglar *Mbom-nvet*, intercambiar regalos y preparar grandes banquetes. Mangüe cuenta que muchos alimentos eran abandonados en las encrucijadas y caminos para que los espíritus también participasen. Los funerales se clausuraban con el *Messong*, baile acrobático de complejo simbolismo ejecutado por un profesional que servía de señal al muerto para abandonar definitivamente el poblado.

2.3.5. Economía y Medios de subsistencia.

No siendo una tribu original de la zona selvática, los Fang han tenido que adaptarse a su nuevo y complicado entorno, este hecho traumático que debió suponerles largos años de aprendizaje y de apertura a otras culturas como la de los pigmeos, expertos habitantes del bosque, queda reflejado en la leyenda del *Adyap*.

Alimentación:

Comen todo tipo de carnes dentro de la exótica variedad que ofrece la selva: Mono, Pangolín, Elefante, Cerdo, Loro, Serpiente, Rata de bosque, Gallina, Cocodrilo, Moluscos, Crustáceos, Peces, Caracoles, Larvas de oruga, Termes, Renacuajos, etc. En general no se ingieren alimentos crudos salvo que estén secos o curados y tienen cierta afición hacia las carnes con un ligero estado de putrefacción. Entre los vegetales: Yuca, Mijo, Ñame, Malanga, Maiz, Calabaza, Pimiento picante, Caña de azúcar, Piña, Hongos, Cacahuets, Habichuelas, Frutas, etc. Existen variedad de bebidas nativas: *Maion* o *Samba*, vino de palma (aguardiente obtenido por fermentación del jugo de palma) solo o mezclado con cortezas de bitacola, bial o toga, el *Ncogomayoc* o vino de nipa, el vino de caña *Maioncong*, el vino de banana, el de mango *Ndec-ntanga* y el *Topé*, La cocina Fang está bastante desarrollada, con frecuencia recurre a especias hierbas y picantes, y posee excelentes platos como las Sopas de chocolate o de carne, las Albóndigas de

plátano cocido mojadas en salsa, y la Yuca fermentada o en envuelto (los "envueltos" son cilindros de pasta de Yuca, Plátano, Cacahuete, Calabaza, etc, envueltos en una hoja de manduca). Como plato se usaba un tejido de melongo forrado con una hoja grande y flexible para retener los caldos, hojas más pequeñas servían de cuchara. Las hojas tienen múltiples usos, para guisar envuelven los alimentos en una hoja de plátano atada con cuerda de melongo y los sumergen en un caldo puesto al fuego. Siempre cocina la mujer, el hombre come en el salón y las mujeres en la cocina.

Drogas y venenos:

La selva suministra una increíble variedad de sustancias de intensos efectos sobre el metabolismo, los Fang, especialmente los hechiceros, las conocen y atendiendo a sus dosis las suministran como alucinógenos, medicinas o venenos:

-*Mbeiñ* o yohimbina: Extracto potentemente afrodisíaco extraído del árbol Yohimbo.

-Tabaco: Lo fuman indistintamente hombres o mujeres. Usan un especie de tabaco silvestre que fuman en pipa o liado (he visto cigarrillos de papel de periódico y hasta de cartón)

-*Liamba*: Cannabis indica. Mezclada con tabaco o sola, es otra de las habituales hierbas fumadas.

-*Bang*: Planta de efectos narcóticos semejantes a la Marihuana,

abundantemente producida y consumida en forma de puros, en pipa o mediante enfriamiento del humo por un tubo vegetal con agua (semejante al "Nargile" arabe). Son muchos los que se consideran como sus irrenunciabiles adictos.

- Los alucinógenos como el *Alam* y el *Iboga*, están generalmente suscritos al ámbito de lo sagrado (ver.4.5.).
- *Nsu-sumu*: Frutos en forma de haba de la enredadera espinosa *Fisostigma venenosum*. Usada para la caza de elefantes.
- *Enie*: Mezcla de diversos ingredientes incluidos varios tipos de estrofantos de la familia de las apocineas. Veneno terriblemente rápido y mortal con el que embadurnan flechas y lanzas.
- Otros de sus numerosísimos venenos son el *Eton*, especie de cicuta, la dunkalina, el *Yubu*, el jugo de los hongos *M'boa*, etc. También extraen y reutilizan la ponzoña de animales como las serpientes cerastes *Biet*, de la musaraña *Bagasum*, etc.

Vestidos:

Antiguamente los hombres vestían los "clothe" o piezas de tela confeccionadas por ellos mismos *biong-andyem* y *olamba*. Muy característicos de los Fang eran los gorros masculinos (ver. 5.5.). El taparrabos de las mujeres *chana*, consistía en una simple cuerdecilla de la que pendían por delante y por detrás unas rafias. La bisutería comprendía todo tipo de

pulseras, pendientes, collares, etc, en los más variados materiales. Además estaba muy extendida la pintura corporal y las escarificaciones, o tatuajes a base de cicatrices prominentes dibujando motivos ornamentales con la propia piel. Otra cruenta forma de adorno era el afilado de los dientes a semejanza del cocodrilo. En cuanto al peinado



Fig.1.7.- Típico peinado Fang.

femenino, se basa fundamental en diminutos moños, llamados *nchut* formando caprichosos entramados.

Agricultura:

En la agricultura el hombre lo único que hace es talar y limpiar un "calvero" o *bicoro* en el bosque durante la estación seca, valiéndose del hacha agrícola *ovono*, para que después la mujer diariamente lo trabaje y siembre. Al final de la época de lluvias se recolecta. Al año siguiente, como la tierra se ha empobrecido y deja de producir, abandonan el "calvero" y crean otro nuevo, no hay por el momento problemas de territorio. La

antigua finca no tardará en ser repoblada por la densa vegetación selvática. La tierra apenas se trabaja, tan solo se mantiene libre de malas hierbas, las mujeres más que cultivar, recolectan los frutos llenando hasta arriba su pesado *Ncue* (cesta grande de mujer, que se transporta a la espalda). La recolección no solo se refiere a lo cultivado, también se recolectan frutos y verduras silvestres, materias primas para la cestería y otros oficios y el combustible para las cocinas; la mujer siempre regresa con su pesada carga a la espalda.

La mayoría de los vegetales fundamentales de la alimentación Fang son cultivados por las mujeres en sus fincas del bosque o en las pequeñas huertas de detrás de las casas. Este es el caso de la indispensable Yuca (que entre los Fang sustituye al pan), el Ñame, Malang, Cacahuete, Picante *okam*, etc.

Caza:

Con la extinción de la guerra entre tribus, la caza es en la actualidad la actividad más típicamente masculina. Para cazar se valían de la ballesta *mbang* (ver 5.9.1.) y las lanzas, hoy en día prácticamente sustituidas por la escopeta. En cambio la caza con trampas se conserva con total vigencia, siendo una de las producciones más eficaces y desarrolladas de la tecnología Fang (ver 5.4.). También se valen de reclamos o de perros amaestrados.

Pesca:

Hay modalidades de pesca exclusivamente masculinas y otras propias de mujeres y niños:

-Masculina:

Puede ser al arrastre, con anzuelos *ngak* de púa de puerco espín tendidos de un cayuco (piragua nativa); con la gran red *etatana* (red cónica sujeta a una pértiga); o mediante las nasas *aya* (fig. 5.27) colocadas al paso de la corriente.

-Femenina:

Construyen sobre los riachuelos pequeñas empalizadas que estancan el agua. Cuando consideran que hay suficientes peces, escogen entre los distintos procedimientos de captura tradicionales:

- a) Colocan una nasa o red en una compuerta y abren.
- b) Provocan el atolondramiento o muerte de los peces agitando en el agua unos canastillos de bejuco llenos de veneno (jugo extraído de las hojas machacadas de *ngom*, semejante a la coca).
- c) Desecan el estanque a través de un desagüe, dejando al descubierto la pesca (técnica denominada *Aloc* que forma parte de los ritos nupciales).

También pueden recurrir a las nasas femeninas o a la trampa para cangrejos *ngoba*.

Moneda:

La propiedad privada es un concepto muy limitado en la sociedad Fang tradicional. Sencillamente se aceptaba que si alguien tenía la costumbre de llevar siempre una ropa o de trabajar con una misma herramienta, se le respetaba y en cierto sentido se consideraba que le "pertenecía". Salvo eso, toda la riqueza material era patrimonio del poblado es decir, el uso de los objetos es privado pero el derecho a regularlos y distribuirlos depende del jefe o *Nkukuma*. Un poblado era rico cuando disponía de mucho ganado, mujeres, niños, y prisioneros (estos últimos son adoptados como nuevos miembros del clan).

La necesidad de intercambios de riqueza entre poblados, especialmente en el pago de las dotes, pasó del trueque a una modalidad rudimentaria de moneda: El *Ekuelé* (plural, *Bikuelé*). *Ekuelé* es una punta de lanza o flecha elaborada por el herrero que, ante la ausencia de otro tipo de posesiones intercambiables, perdió su función bélica para convertirse en moneda de curso. Según deduce Echegaray, no empezaron a usarse como moneda hasta finales del siglo pasado, en sustitución de las "pirámides de hierrecillos atados" mencionadas por Iradier y Tessmann. En 1927 la

Administración colonial impuso el uso de la Peseta en todo el territorio (según J.M. Soler, en aquellas fechas, 50 bikuele venían a equivaler a una peseta) pero cuando Guinea consiguió su independencia, a la nueva unidad monetaria se le dió el reivindicativo nombre de Ekuelé (fig.8.36).

Las hay de diferentes formas y tamaños, oscilando entre los 15 y 40 centímetros de largo, más el vástago para engarzarlas. El valor dependía generalmente de sus proporciones; para una dote que podía suponer 4.000 ó 5.000 *Bikuelé* normales podían bastar 1.000 de las grandes. Algunas de las variedades de *Ekuelé* tienen nombre propio como el alargado *Moekomoka*, el llamado literalmente "oreja de hierro" o el *Ebelefas* equivalente a 5 *Bikuelé* normales.

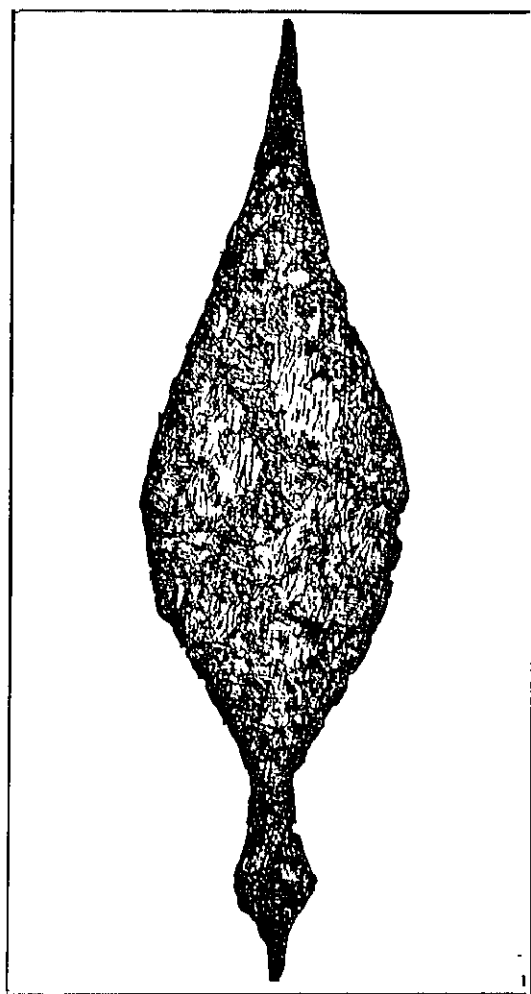


FIG.1.8.- *Ekuelé*, moneda Fang tradicional.

Además de los *Bikuelé*, se consideran objetos de valor puramente abstracto, aptos para el intercambio, los Cauris (conchas de la almeja "Ciprea moneta" abundantes en todo el área del Africa Central,

principalmente difundidas por los comerciantes Hausas y que los Fang utilizaban sobre todo para la decoración de sus cascos (fig.5.76.) y en general, los abalorios, cristales y la pacotilla de los europeos.

2.3.6. Los Jefes y la Justicia.

Nkukuma:

Jefe político, administrador de bienes y en consecuencia, rico, gran guerrero o hábil cazador, persona protegida por su *Evú*, y a menudo fundador o descendiente directo del fundador de un poblado, el *Nkukuma*, en las raras ocasiones en que ejerce el mando se asesora por los ancianos, *Nto*, que fueron degenerando en charlatanes de oficio, y el *Usoki* (hechicero oficial) y actúa como Juez en "La Palabra", que es como aquí llaman a los juicios o litigios; una de las pocas circunstancias en que realmente su autoridad es requerida (los Fang como la mayoría de las tribus llamadas frívolamente primitivas viven su cotidianeidad sin necesidad de jefes, recomiendo leer al respecto a Marvín Harris en su obra "Jefes, cabecillas, abusones").

El Fang más aficionado a los nombres pomposos y a los títulos que a las funciones que estos detentan ha inventado otras jefaturas:

-*Midja*: Jefe administrador, modalidad de *Nkukuma* habitualmente ostentada por el herrero que era el que en definitiva fabricaba el

dinero.

-*Nsué-bot*: Superior al anterior, su jefatura puede extenderse a varios poblados, es llamado solo en "Palabras" muy importantes.

-*Evet* o *Nfoló*: Jefe auxiliar.

-*Kulu*: (de *ku*= tortuga, el personaje más astuto de las Fábulas Fang)

Su autoridad se basa en su fama de sabio.

"La Palabra":

Juicio popular celebrado en el *Aba* o "Casa de la Palabra" en el que apelando a las sabias leyes de los ancestros y bajo la autoridad del *Nkukuma*, se resolvían disputas y se aplicaban castigos. Generalmente los asuntos tratados estaban relacionados con irregularidades en las dotes o casos de adulterio. Podía suceder que un inocente llegara a declararse culpable de un delito que materialmente no cometió, considerándolo obra de su "Espíritu corporal" que salió de su cuerpo en sueños. Los casos relacionados con la brujería no podían resolverse con "La Palabra", eran más bien competencia del *Nganga* (curandero) o de las sectas antibrujo (ver.4.4.2.).

Las penas variaban, desde las multas más o menos cuantiosas, a los castigos corporales con irritantes en los ojos o heridas, rapados de pelo como signo vergonzante, amputación de orejas y mordeduras de hormigas que podían llegar a causar la muerte.

2ª PARTE

SO: LA LUNA

3

SABIDURIA MATERIAL DE LOS BANTU

3.1. VISION DEL MUNDO.

"...se hace necesario doblar una esquina interior"(J. Böehme)

Bajo un punto de vista "ético" (por oposición al enfoque "émico" que K. Pique define como el esfuerzo de cierta etnología por adoptar la manera de entender el mundo indígena en el desarrollo de sus análisis, en lugar de basarse en los propios hábitos culturales), se acostumbra a zanjar el tema de las manifestaciones sagradas de las sociedades que son objeto de estudio, en los términos concluyentes de "panteísmo", "fetichismo", "animismo" o "totemismo", sin

mediar apenas explicación sobre el significado general o particular de estos calificativos. Es como si pretendiésemos resolver los contenidos de nuestro complejo pensamiento científico con un improvisado y lacónico "materialismo" o como si esquivásemos la ardua tarea de definir la elaborada teología cristiana bajo el simple epígrafe de "religión monoteísta". Por mi parte propongo aproximarse a estas incomprensidas formas de pensamiento sin la pretensión de abarcarlas ni en una palabra ni en discurso, sino solo presentarlas con la solemnidad de estar asistiendo al resultado de siglos y siglos de experiencias humanas condensados en una preciosa tradición que ha demostrado su eficacia sobreviviendo hasta nuestros días a pesar de la agresiva expansión de los modos de vida de los países que a sí mismos se llaman "desarrollados".

3.1.1. El lenguaje de las cosas.

"La naturaleza en su conjunto es una metáfora de la mente humana" (R. W. Emerson)

La vida moderna impone un alejamiento progresivo de las causas primeras, nuestros lenguajes cada vez son, mas expresión de sí mismos y menos referencia de las cosas. Solo los sueños y algunas producciones de las llamadas "primitivas" suponen lo que Jung llamaba "una bocanada de naturaleza". El "alma primitiva", como diría Levy-Brul, está más cerca de los orígenes, se sitúa en ese momento decisivo de la génesis de los lenguajes, su experiencia directa con el mundo precisa para su desarrollo en sociedad, de la elaboración de modelos de

expresión capaces de comunicar y conservar las emociones y conocimientos adquiridos..., nacen las primeras palabras, los primeros objetos deliberadamente significativos que aún mantienen fresca la impronta del mundo de donde surgieron, están a medio camino entre lo natural y lo artificial. En nuestras sociedades modernas los significados primeros se desdibujan en un pasado remoto de muy difícil retorno, las intenciones originales de nuestros lenguajes se han difuminado a lo largo de siglos de civilización y progreso. "Aquí en cambio -comentaba L. Mbomio- el hombre medio está al día del plano oculto".

El Bantú se enfrenta cara a cara con el mundo, en estrecho diálogo, con un idioma común al de las cosas, en permanente escucha de los acontecimientos más pequeños. Cierta curandero me contaba a propósito de esto, como para el antiguo Fang cada instante era considerado un documento único sobre la lógica oculta de los hechos que convenientemente interpretado podía convertirse en un conocimiento precioso para el futuro. De este modo las vivencias eran recopiladas y transmitidas de padres a hijos, llegando a concebir un inventario sistemático de situaciones, sucesos, objetos, causas y efectos que tenía como consecuencia el establecimiento de códigos de conducta a tono con esta visión global de la realidad en forma de prohibiciones, tabúes y ceremonias; hasta ritualizar todo acto concreto de la vida cotidiana. A través de las generaciones este conocimiento era transmitido de padres a hijos haciéndose más y más preciso con la incorporación de un cada vez mayor número de experiencias que venían a confirmar o reformar las leyes ancestrales. Eso que Daryl Forde llama "la tendencia a buscar las causas de cualquier suceso en alguna situación precedente emocionalmente cargada".

Alguien de sensibilidad especialmente refinada, iniciado en esta antigua sabiduría puede, por medio de las enseñanzas tradicionales, discurrir con los materiales de la naturaleza siguiendo su trama. Esta persona era virtualmente capaz de seleccionar en la indefinición del entorno, los elementos "parlantes" y hacerlos legibles a los de su clan. Como observa D. Zahan, "el espectador Bantú, precisaba de muy poco o ninguna manipulación para comprender el lenguaje de las cosas del bosque"... en uno de sus paseos solía cruzarse con muchas caras conocidas bajo formas naturales que tal vez nunca antes había visto... pero que identificaba por su paralelismo con otras que ya le eran conocidas".

Quiero insistir sobre estas ideas para establecer el alcance real del Arte Bantú, más allá de lo que en Occidente catalogamos, descontextualizando en exceso y de manera restrictiva, como "Arte" (entiéndase, máscaras, estatuas, etc). Me refiero al elemento puramente material, escultórico de pleno derecho, que aparece de forma generalizada en tantos aspectos de la vida cotidiana Bantú, hablo de amuletos, trampas, juegos, utensilios, técnicas surgidas del quehacer ritual, y esa infinidad de recursos formales con que el Fang, por ejemplo, utiliza los objetos inculcándoles un orden que les haga claramente significativos. Strauss llama "bricolage" a esta técnica del pensamiento y la acción de apañárselas con lo que uno tenga a mano para obtener resultados eficaces y brillantes. Es tarea del artista crear las condiciones para que el objeto material sea a la vez un objeto de conocimiento, en una cultura en que la imagen es el vehículo usual de la emoción, en donde en lugar de explicar, se presenta. Como me decía Felipe Osaa, "el mayor no necesita palabras, abrevia mostrando un objeto... un objeto que ya existía en la naturaleza

y que el mayor encuentra, descubre su mensaje y muestra".

3.1.2. El orden natural.

El cosmos, entendido como sustancia homogénea, como vehículo de una "fuerza" unitaria que impregna la materia y los sucesos de igual manera, posibilita para un tipo de pensamiento mágico, la creación de nuevas formas cargadas de poder siempre que se mantengan en sintonía con el "orden" inherente de las cosas naturales. James W. Fernández realizó una encuesta entre artistas Fang para distinguir que factores según ellos debía reunir una escultura para ser "buena", tras presentarles varias piezas tradicionales, los declarantes venían a coincidir en que en la obra "buena" debía respetarse "cierto orden". El autor concluía diciendo: "cada cosa sagrada debe estar en su lugar, podríamos decir incluso que esto es precisamente lo que la hace sagrada". El artista en permanente escucha de las pulsaciones del mundo, trabaja procurando respetar el "orden interno" de las cosas que percibe. Strauss observa al respecto, como también nuestra ciencia se basa en un orden riguroso y como tal de resultados fuertemente estéticos y como, del mismo modo no es de extrañar que un arte como el Bantú basado en "cierto orden" natural, pueda por sí mismo abrir camino e incluso anticiparse a la ciencia. Ciertamente mientras la ciencia occidental se esfuerza en explicar enigmas, artistas y físicos de vanguardia vuelven la mirada a los orígenes, cuando se estaba realmente cerca de las preguntas y de las respuestas.

3.1.3. Arte y emoción.

"...sentidas en la sangre y en todo el corazón,
pasando incluso a la mente más pura
con tranquila restauración" (Wordsworth).

Jung hace notar que el germen de las formas rítmicas en poesía, música o artes plásticas, bien podría buscarse en ciertos estados de intensidad emocional que tienden a expresarse espontáneamente de modo repetitivo y pautado. El artista annobonés, Guthy Mamae me contaba que en su isla, cuando alguien muere, las mujeres de su familia en su emoción, cantan unas melodías tan hermosas y hondas que los vecinos se apresuran a pegar sus orejas a las paredes de la casa para escuchar este conmovedor concierto: la voz rota de dolor, los movimientos sincopados, los ritmos, los requiebros, la ensimismada concentración de la pena, infunden a ese espontáneo lamento la grandeza ritual de un auténtico oráculo; de estos momentos límites proceden a menudo, los motivos y recursos artísticos de una cultura. El Arte Bantú, extrae su repertorio de soluciones de una suma de experiencias directas intensamente afectivas, de tal modo que en sus producciones mas logradas, llega a reunir una síntesis de emociones contenidas que la tradición ha probado hasta conformar un canon preciso. El dolor, el miedo, el asombro hacia el mundo, palpitan en esa selección escrupulosa de recursos formales puestos al servicio de un pensamiento mágico altamente sofisticado. El efecto inmediato de sus esculturas radica en esa doble estrategia; hablar la lengua del corazón, de la naturaleza para revelar contenidos complejos, impactando a escalas diferentes a los espectadores mas variados, iniciados o neófitos, nativos o extranjeros.

La magia por su parte se vale de la "fuerza" contenida en los principios rítmicos y formales inherentes a toda obra artística, orientándola según sus intenciones. Estos principios surgidos de la raíz misma de la emoción están a un paso de contar un "algo más allá" de lo que aparece en su imagen visible, ese "alma secreta" a la que se refiere Kandinsky que guarda silencio con más frecuencia que habla.



Fig.3.1.- En el río, haciendo sonar las canciones del agua *mocuru mandyim*.

Existe un "pensar con la sangre", una inteligencia corporal que es el único modo de abrirse íntegramente al conocimiento de las cosas. En las artes del Africa negra se apela continuamente a este tipo de inteligencia que se libera al ritmo de la percusión, envuelta por una multitud de estímulos que acaparan los sentidos. En

Africa la pintura, la escultura, la música, etc, no existen de un modo aislado sino integradas como partes en el conjunto de una ceremonia global que logra de manera espontanea el ideal del Arte total.

3.1.4. El mundo Bantú a la luz del pensamiento Oriental.

"En la naturaleza hay una verdad total, mayor que nuestra elección individual" (Sri Aurobindo).

En una de mis entrevistas con L. Mbomio, el Ministro-escultor afirmaba que la Sabiduría y el Arte Fang estaban más próximos al estilo del pensamiento de Oriente que al de Occidente. Tomando al pie de la letra esta sugerencia, he escogido tres importantes nociones del mundo Oriental que pienso pueden servir para facilitar la comprensión de la esencia del mundo Bantú. La confrontación de estas dos cosmogonías, ambas ajenas a mi propia cultura, supone una toma de posición bastante excéntrica y como tal novedosa, creativa y afinada.

1. Concepciones mediante sistemas de triadas.

Bede Griffiths se lamenta de la concepción Occidental del mundo que separa todo en dos mitades: cuerpo,-espíritu, vida-muerte, bien-mal,etc ,a la que considera como el resultado de una esquizofrenia de la mente racional. Frente a esa visión, en Oriente del mismo modo que en Africa se acepta la íntima compenetración de

tres principios no excluyentes: materia-mente-espíritu. La materia es vivida de modo autoconsciente a través de la mente, pero más allá de ambas, como dice este sabio dominico: "está el Espíritu que interpenetra tanto a la mente como a la materia y es el origen de la energía y de la conciencia".

2. Fuerza unitaria de la materia.

En el Bhagavadgita se habla del "Señor dentro de corazón de todas las existencias", antes me he referido al concepto Bantú de "Fuerza vital" como a aquella energía presente en todas las cosas. Cuando se habla del "animismo" africano más que aludir a algo así como que las cosas están dotadas de una personalidad o de un psiquismo humano, pienso que sería más propio referirse a que comparten con el hombre, de modo ecuánime, una "Voluntad divina", secreta, omnisciente y omnipotente que se manifiesta en el mundo de las apariencias a través de lo grande y de lo pequeño, de lo feo y de lo bello, de lo consciente y de lo inconsciente. Esta "Voluntad", meollo de todo suceso, cumple con exactitud su programa y sin embargo permanece imprevisible y misteriosa. Solo entrando en sintonía con su ininterrumpido fluir es posible llegar a "saber" hasta las últimas consecuencias: "Se llega a conocer no por el razonamiento ni la razón, ni por cualquier actividad del sentido o de la mente racional, sino por la experiencia inmediata del espíritu, el "Atman" del hombre", dice Griffiths a propósito de las técnicas de conocimiento hinduistas.

3. Modos de transmisión de la sabiduría: Visión periférica.

El pensamiento Occidental y por extensión, sus modos de vida, tiende a enfrenar los acontecimientos con una actitud reflexiva y científica, sometiéndolos a leyes y sopesando antes de actuar., sin embargo si procediéramos del mismo modo al respirar, al caminar o al conducir, esa forma de comportamiento impediría la realización de actividades tan complejas como estas que sin embargo son llevadas a cabo sin esfuerzo cuando se deja simplemente que el cuerpo trabaje espontáneamente. Según el Taoísmo chino, en todo momento actuaríamos mejor si no tratásemos de intervenir, si no interrumpiésemos con el discurso racional la libre desenvoltura de nuestro sabio ser. El Taoísmo llama *tzu-jan* a esta "cualidad de ser uno mismo así" plenamente espontáneo. En el pensamiento Bantú, cada criatura, incluido el hombre es en su naturaleza secreta la divinidad, es decir "es", no simplemente simboliza o representa, la fuente misma del "saber". Cuando digo "naturaleza secreta" no me refiero a que esté escondida, por el contrario es más que nada su propia evidencia la que la hace pasar desapercibida. Si las cosas y los seres se entregasen sin reservas en todo momento y en todo lugar a su "ser en sí" actuarían como canales de la divinidad, como focos de poder y conocimiento.

Como consecuencia directa de los modos de pensamiento surgen los sistemas de comunicación. Resulta sintomático que las culturas que han desarrollado una escritura son precisamente las que más importancia dan a un tipo de pensamiento convencional y discursivo frente a la espontaneidad de que antes hablé. En china en cambio la escritura está más próxima a la vida, ya que no utiliza letras sino imágenes, al igual que el Bantú no describe sino que muestra el objeto o en su

defecto elige una imagen que lo simbolice en toda su complejidad. "Compárese - dice Alan W. Wats - lo fácil que es mostrar como se hace un nudo complicado y lo difícil que resulta decirlo solo con palabras". Incluso cuando el Bantú transmite un conocimiento con palabras, en lugar de describir, cuenta un cuento, inventa una parábola, es decir crea una imagen, una metáfora, algo más próximo al modo de ser de la vida en donde las cosas no pueden aislarse de su entorno, en donde para comprender hay que experimentar la situación en su conjunto.

En la pedagogía Bantú el ejemplo es más valioso que la instrucción y la influencia más que el ejemplo. Lo más perfecto, lo más "si mismo" se convierte en un potente generador de perfecciones, la "pureza" se extiende por contagio. No es posible guardar memoria escrita de la sabiduría, es necesaria la transmisión de tu a tu, de maestro a discípulo, de objeto sagrado a espectador: "La tradición esencial del Zen - dice Alan W.Wats - afirma que lo que no puede comunicarse mediante palabras puede transmitirse "señalando directamente" utilizando medios de comunicación no verbal"

3.1.5. Apariencias y evidencias.

"La intercomunicación entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del yo humano"
(Maritain).

Tanto en la religiosidad Oriental como en la Occidental, se advierte un cierto desprecio hacia la realidad aparente calificándola de ilusión sin fundamento, de

disfraz. Entre los Bantú el "engañoso mundo" es contemplado confiadamente, tratando de descubrir, también en su penumbra, el rostro mismo del Eterno. La realidad aparente no es solo alegoría como sostiene el pensamiento cristiano, para el Bantú el símbolo coincide exactamente con aquello que simboliza. Por ejemplo, cuando un anciano declara que determinada ceiba, árbol emblemático de la selva ecuatorial, manifestará con su crecimiento la riqueza material de un poblado., la destrucción de esa ceiba, no solo describiría el desafortunado porvenir de la economía del poblado, sino que supone la inmediata y real destrucción de la misma. Al ser tan dramáticamente tangible el resultado, al tener una consecuencia física tan directa, el respeto hacia el medio ambiente se hace imprescindible. El sabio debe moverse siempre atento a su compostura, y en cada paso, cada gesto, cada pequeña intervención de su persona sobre el entorno, procurará ajustarse a la armonía global. Una torpeza, un comportamiento no natural, puede ocasionar además de una catástrofe física, un atentado a los valores abstractos que la materia simboliza.

Eso explica que la enfermedad o la muerte, nunca se consideren naturales para el Bantú, sino consecuencias de algún comportamiento erróneo que se hace preciso investigar con el fin básico de comprender ¿cual fue el error? y no ¿quien cometió el error?; en ese sentido más que culpables se consideran ignorantes. Es triste sin embargo que esta noble sabiduría que ha comprendido que no existe el bien individual sino es dentro del conjunto del bien global, capaz de transformar incluso el dolor en una oportunidad de conocimiento, se vea tergiversada por los embaucadores de turno, que han transformado la tradición en una organización represora, sometidora y alienante de las gentes de los poblados, ordenando la

repetición mecánica de unas pautas de comportamiento que no admiten ser cuestionadas, a expensas de la superstición, la beatería y los dogmas del más insípido sectarismo. Así hoy, en la actual Guinea Ecuatorial, impera la llamada "brujocracia", una tiranía de falsos brujos que pretenden estar investidos con las galas de los hermosos ideales de los antiguos, imponiendo sus mezquinos intereses bajo la ley del miedo y al amparo de unas leyes sabias que casi todos han olvidado. Los que de verdad "saben" callan; "cada vez que un viejo de aquí muere es como si desapareciera una enorme biblioteca". Los que "saben" manifiestan con su silencio permisivo de todo, la posición inmune del "no hacer". De la misma manera que no oponen resistencia a una tormenta, porque está donde debe estar, asisten mansamente a este espectáculo de injusticia y desmoronamiento del Africa tradicional con espontanea y misteriosa aceptación. Como en una ocasión me dijo Ramón Owono: "...los viejos saben pero no pueden hablar, porque si hablaran la vida acabaría..., los viejos son todos hechiceros".

3.1.6. Arte sagrado.

Todo cuanto percibimos, conocemos o sentimos es recibido como morada de la deidad. Esta idea imposible de entender, tan solo accesible por medio de la vivencia palpita en el interior de toda expresión artística. De hecho la obra de Arte actúa como una sugerencia a mirarlo todo con ojos distintos, desperezando a la sensibilidad para lanzarse a percibir la realidad en sí, tal como es, sin aditivos... La obra de Arte invita a apartar la vista inmediatamente de ella una vez que la mirada

se ha transformado, y posarla sobre el entorno manteniendo y cultivando sin cesar ese modo despierto de "visión". El Arte es una señal pero a menudo ocurre aquello de: "El sabio señala a la Luna, pero el necio se queda mirando el dedo". Un viejo Fang me contaba riendo que las figuras del *Bieri* que tanto nos obsesionan a algunos extranjeros, fueron creadas con el objeto de despistar. Los blancos las quemaban pensando que de ese modo erradicaban el principal objeto del culto *Melan*, sin sospechar que la "Fuerza" reverenciada no se encontraba en las llamativas figuras sino en los desapercibidos fragmentos de huesos contenidos en el bote-relicario al que el *Bieri* servía de tapadera. De ese modo los *Bieri* ejemplifican a la perfección el papel "señalizador de la obra de Arte"... Por cierto que aquel viejo se reía doblemente, se reía también de mí., porque tampoco los huesos constituían la esencia del culto *Melan*; el verdadero depositario de esa "Fuerza", motivo de adoración, no podía ser destruido, ni siquiera abarcado ya que incluía al mundo en su totalidad; el *Bieri*, las reliquias y el resto de los objetos de culto no pasaban de ser representaciones a escala, imágenes pedagógicas, partículas un poco más locuaces de ese Todo.

La elección de objetos, imágenes o formas, excepcionales o raras por parte del hechicero , tanto como la estricta observancia hacia unos canones tradicionales por parte del artista tribal, son artificios para la expresión de la inefable profundidad que habita en cada detalle. Lo excepcional del mismo modo que lo "totémico" (motivo de devoción culturalmente establecido), amplían por impacto el horizonte de la sensibilidad, pero precisan de un posterior esfuerzo personal para que esa contemplación exaltada se establezca en lo cotidiano, de lo contrario el

golpe de efecto es progresivamente asimilado por la normalidad y finalmente trivializado y desacralizado.

3.1.7. Rito y Mito.

"Mito es el lenguaje de la penetración imaginativa de la realidad última" (B. Griffiths).

Esa intuición de una Presencia que todo lo anima que el Arte puede llegar a despertar, debe permanecer en la persona como la realidad viva en la que uno mismo y todas las cosas se desenvuelven. La vida en su conjunto constituye un permanente estado de ritual. En el rito salimos de la temporalidad habitual para situarnos en un mundo mágico donde toda actividad es sagrada, es decir todo modo de acción está consagrado a algo por encima de sus intereses individuales, en participación con una conciencia unificada. Mediante el ritual, el hombre desde su particular posición en la historia accede a la dimensión extratemporal de sus mitos.

La realidad aludida en los mitos es un espacio sin tiempo, un "presente eterno" que vuelve enteramente comprensible el mundo, pero del que solo conocemos aspectos parciales. Aunque su esencia es inmutable se puede, a través del rito, interactuar con él desde nuestro nivel de realidad cotidiano, transformando al menos su apariencia, que es el punto de contacto o la proyección de ese mundo arquetípico sobre nuestra dimensión. Lo que entonces se nos aparece como un cambio de forma, en realidad significa un simple desplazamiento provocado por la acción ritual, un movimiento en el plano de representación que permite acceder a

nuevas facetas de ese conocimiento total. En los mitos de las diversas tradiciones, expresados mediante imágenes (Arte sagrado), se guarda la memoria de estos descubrimientos. Dice D. MacLagan: "las formas de expresión de un "mito" son algo más que simples representaciones, son una oportunidad de recrear, de confirmar las relaciones esenciales entre el hombre y el mundo".

El lenguaje de los mitos es la forma que adopta la sabiduría para expresarse, porque compromete al hombre en su integridad y no sólo a su mente racional. Puesto que el saber no puede transmitirse más que en la experiencia, los mitos no solo revelan un contenido sino que animan a la participación activa del espectador y esta participación tiene lugar por mediación de los ritos.

3.2. PENSAMIENTO SIMBOLICO

"Todos los pensamientos y emociones, toda la instrucción y conocimientos revelados de las primeras razas tenían su expresión en la parábola y el símbolo" (Blavatski).

Hemos hablado del origen del Arte Bantú como lenguaje de materiales y formas surgido de la naturaleza y regido por sus mismas leyes. Veamos ahora como la propia obra, como parte integrante del mundo, al igual que éste, sugiere mensajes que irradian en varias y hasta opuestas direcciones, es decir se transforma en un auténtico símbolo. Estamos ante un pensar analógico que por medio de una imagen mediadora y el juego de sus correspondencias ilimitadas transmite un mensaje de una profundidad que no busca paralelo con la ciencia sino con la vida.

Escribía Amador Martín: "Todos los seres visibles de este mundo pueden ser utilizados por el espíritu como medios de expresión... las características de ciertos animales, plantas o piedras son recogidas por el espíritu para que elevadas en su significación, mediante un objeto expresivo, actúen por él de modo sobrenatural... la madera, elevada a símbolo, deja de ser una simple madera... hay algo en ella que habla... se ha convertido en un ser con alma que en contacto con quien a ella acude crea a su vez en el nuevas realidades no descubiertas hasta entonces por él mismo". En efecto una de las particularidades del símbolo es la de presentar una realidad paralela que no es evidente en la experiencia inmediata. Se da la paradoja de que la imagen simbólica al presentar algo de modo indirecto, está ocultando lo que pretende revelar y sin embargo en ese ocultamiento se le manifiesta más al espíritu que en todas las claridades de los análisis racionales. El sentido esotérico de la obra simbólica es algo que solo alcanzamos a imaginar intuitivamente, lo suficiente como

para comprender la imprecisión de todo intento de traducirla a un lenguaje lógico. Gaudí contaba con regocijo como en otros tiempos era costumbre en las iglesias, correr las cortinas para que el espacio quedara a oscuras durante el sermón..., así se facilitaba a los fieles la evocación de las imágenes sugeridas en el discurso. Algo parecido ocurre ante la oscura presencia de un *Bieri Fang*, con su expresividad sin miras, despoblada de toda expectación, donde caben todas las realidades. La selva por su parte, ocultando todo horizonte incluso el del cielo, es el espacio simbólicamente abierto donde el Fang desarrolla sus experiencias vitales.

Elegir como medio de expresión la analogía, supone un modo encubierto de decir, semejante al que emplea la naturaleza en sus mensajes. Este encubrimiento implica una selección forzosa del público al que va dirigido, solo alguien "enseñado" o especialmente intuitivo, puede tener idea de sus más profundos significados. Poniendo un ejemplo tomado de Perramón: "A un profano poco o nada le dirán las estilizaciones que aparecen en la ballesta Fang *mbang*, pero el iniciado sabrá que hace referencia al pico de un determinado pájaro relacionado con cierto *elennú* o totem asociado a ritos de caza".

El juego de las adivinanzas entre los Fang es otra muestra obvia de pensamiento simbólico, solo el que sabe de que va o el muy observador podrá dar con la respuesta. En el hermoso libro de Aranzadi "La adivinanza en la zona de los Ntumu" hay un completo surtido de ejemplos donde elegir, de metáforas a estudiar que bien pueden dar las claves de algunas representaciones de la plástica Fang. Por ejemplo la adivinanza que asocia el estómago con un vaso, apoyaría la teoría de J.

Fernández de considerar el bote-relicario *Nsec-bieri* como el estómago del primitivo *Bieri* reducido a una simple cabeza. Para hacernos una idea del alcance de este modo de pensar veamos hasta donde puede llevarnos la asociación que hace otra adivinanza, entre la imagen del "agua" y la idea de "libertad" (según esta adivinanza el agua representa la libertad, puesto que aunque sea golpeada, las marcas de su superficie desaparecen al instante). El agua como imagen de la libertad daría lugar a una cadena interminable de consecuencias a nivel plástico (el agua en sus distintas representaciones) que tendrían su proyección en el mundo de las ideas (la libertad en sus distintas modalidades). Más aún, si por un azar, la representación (el agua de un río por ejemplo) sufriera algún tipo de modificación (una sequía, un enturbiamiento), para el viejo Fang se estaría manifestando algo muy concreto en torno a la idea de libertad.

La identificación entre cosas e ideas es algo mas que una metáfora, supone para los Bantú una verdadera identidad. Un clan está ligado a su totem, siendo el mismo su totem, el agua no solo representa la libertad, sino que es la libertad misma. Igualmente una estatua no es concebida como una mera representación del ancestro, sino como el ancestro mismo. La imagen simbólica no desvela una idea, mas bien se hace consubstancial con ella y al ser la manifestación de un enigma, hace aún más ostentoso su misterio.

3.3. CIENCIA BANTU: LA MIRADA COMO FORMA DE CONOCIMIENTO

"El conocimiento Fang -no requiere la revelación de una verdad superior, sino el descubrimiento de las relaciones lógicas y demás leyes que organizan lo visible". (J. Mbama Nchama).

Para los annoboneses, el gran iniciado es el hombre capaz de desarrollar la "multivisión", es decir simbólicamente aquel cuyo ángulo de visión se abre hasta totalizar una esfera en torno suyo, pudiendo atender a todo lo que le rodea, delante o detrás, por encima o por debajo, observando simultáneamente todas las condiciones que preceden a un suceso para llegar a comprender de modo real el mecanismo de las leyes naturales. En las sociedades Bantú la vista y la atención se ejercitan necesariamente en actividades como la caza. Pero el desarrollo del sentido de la observación es solo la manifestación física de una, mucho más amplia, concepción del "ver" que se asienta en los terrenos de la mística. El verdadero conocimiento no está en poseer el saber sino en llegar a "ver". El hábito de observar, asociar y retener el simbolismo ocasionado en ese modo de percepción creativa de la realidad, ha logrado a lo largo de generaciones un exhaustivo inventario del entorno no sólo en su interpretación alegórica, sino también en el conocimiento puramente material. La "Ciencia Bantú" es cuanto menos sofisticada, cada planta, cada animal, cada substancia además de ser considerada como una pieza única y preciosa del entramado del mundo, posee unas características físicas que investigadas adecuadamente pueden ser utilizadas por el hombre del modo funcional más efectivo.

La técnica de los pueblos Bantú, incluidos los Fang, recurre básicamente al material del bosque que es utilizado con propósitos diversos en función de sus particularidades físicas o alegóricas. Del mismo modo la llamada "Medicina Fang" además de una copiosa farmacopéa químicamente activa, recurre con frecuencia al "amuleto", es decir a objetos o combinaciones de objetos que intervienen positiva o negativamente en el desarrollo de una enfermedad a través de su influencia "mágica", es decir de su relación "simpática" con el mal que se pretende combatir. La eficacia de este tipo de "medicinas" ha sido ya advertida por la Ciencia Occidental, dando origen a una nueva rama de la Farmacia, la "Etnofarmacología" que intenta rescatar los valiosísimos conocimientos de la "medicina tribal".

El hecho de que la "Ciencia Bantú" no haya progresado en el sentido Occidental se debe, a mi modo de ver, a una radical disparidad de objetivos. Mientras en Occidente el progreso va unido a la idea de productividad y de búsqueda de la máxima eficacia con el mínimo esfuerzo, lo que se traduce en comportamientos activos y tendencia a la invención y a la búsqueda. En Africa en cambio no se trata de inventar, sino de descubrir; se parte del principio de que la sabiduría es una evidencia inherente a las cosas mismas, se trata tan solo de encontrar el momento y la actitud oportunos para desvelarla, lo que se traduce en un tipo de comportamientos pasivo y contemplativo que favorezca el descubrimiento o el encuentro. En occidente, por ejemplo, se inventan aviones para volar... Los brujos en Africa también vuelan cuando al comer carne de buho, se hacen partícipes de su naturaleza voladora, en otras palabras, toman sobre sí la esencia misma del búho, son propiamente búhos. Es lo que Lévy Bruhl llamaba

"participación mística" o indiferenciación entre sujeto y objeto. Sirva como anécdota el hecho de que muchos Fang están convencidos de que la asombrosa tecnología de los blancos es en realidad obra de los brujos Fang que de noche salen de sus cuerpos y viajan hasta Europa.

No existe una idea de progreso en la "Ciencia Bantú" si por progreso entendemos, el desarrollo de procedimientos para la construcción de unas condiciones ideales. Ya que para el Bantú las condiciones ideales son precisamente las que nos vienen dadas, en vez de construir un entorno a la medida del hombre se trata de que el hombre encuentre su lugar en armonía con el entorno, como dice un refrán budista, más sencillo que alfombrar todo el suelo del planeta es calzarse unos zapatos.

3.4. ESPIRITUALIDAD FANG.

J. R. Seeley define lo religioso como "todo aquello que es objeto de admiración habitual y regulada". En ese sentido temas como la Ciencia o el concepto de "Desarrollo" o "Civilización" constituyen las religiones de nuestro tiempo. En ellas confiamos de un modo tan absoluto y cerrado que como en otros tiempos con las Inquisiciones o las Guerras Santas, nos enzarzamos en la cruzada de imponerlas, en una suerte de inexcusable fanatismo, sobre las creencias de otras culturas a las que juzgamos como "inferiores", "primitivas", "salvajes" o "subdesarrolladas".

Con todo el respeto hacia las altas ideas que maneja cualquier concepción del mundo y pidiendo disculpas por mi falta de conocimiento en estos temas, trataré a continuación de describir algunas nociones de la "espiritualidad Fang", en la medida en que sirvan para entender un poco más sobre el contenido profundo de su Arte. (En el capítulo dedicado a los Análisis Simbólicos (ver 5.2.), quedan expuestas más concretamente mis conclusiones al respecto).

3.4.1. Variaciones sobre el concepto de "Alma".

Los Fang, dice Panyella, llaman a la "Fuerza vital", el *Yi*, como equivalente del "mana" melanésico. Según cuenta Fernández Cabezas, existe otro tipo de "fuerza" en el interior de los seres, a la que denomina "Fuerza de organización" que

hace por ejemplo que el pez sea pez, con independencia de su apariencia externa (ver 5.2.3.1.). El Dios Creador, demasiado alejado de los problemas mundanos, habría inventado esta "Fuerza de organización" para que sus criaturas pudiesen desenvolverse por sí mismas sin necesidad de nuevas intervenciones divinas. El Bantú observa como germina la semilla en la tierra y nace la yuca, como de la misma tierra nace igualmente el árbol okume o la lombriz... y descubre una explicación: la energía de la tierra es organizada de forma distinta en cada caso dando como resultado la aparición de distintos seres. Cuando el Bantú advierte una coincidencia, por ejemplo el repentino canto de un pájaro al mismo tiempo que vino a su cabeza una idea brillante, deduce que la razón de su simultaneidad o de su semejanza se debe al efecto de compartir una "fuerza de organización" similar.

La "Fuerza de organización" de cada cosa que el Fang atento observador descubre en el bosque, puede ser mágicamente utilizada mediante el juego simbólico. Por ejemplo, las dos ramas entrelazadas de manera espontanea que cuelgan de las paredes del Museo de Felipe Osaa en Biyabiyang, sirven, como el mismo explica, al marido que quiera asegurarse de la fidelidad de una esposa, pues la "Fuerza de organización" de las ramas que hizo que se entrelazaran es de la misma naturaleza que la de la fidelidad que mantiene a las personas estrechamente unidas. Esta "Fuerza" persiste más allá de la muerte mientras quede un pedazo de materia donde alojarse, de ahí que, siendo los huesos la parte del cuerpo más resistente a la descomposición, se les atribuya la residencia postrera de esas "fuerzas". De manera que los huesos y en especial los cráneos contienen la "Fuerza de organización" de su poseedor. En el culto *Melan*, la "Fuerza" de los ancestros

irradia desde sus reliquias guardadas en el *Nsec-bieri*, impregnando a la estatua del *Bieri*.

Del *Nsinsim* Fang dice Levy Bruhl que no debe confundirse ni con el alma ni con la sombra, sugiere más bien que se trata de algo material que al mismo tiempo supondría el principio místico de la vida. B. Cendrars describe así al *Nsinsim* en su "Antología Negra":

"Al fabricar al hombre y a la mujer, *Nzame* les había compuesto de dos partes: una exterior, aquella que llaman *Gnul*, cuerpo, y otra que vive en el *Gnul* y que todos llamamos *Nsissim*. *Nsissim* es lo que produce la sombra., *Nsissim* hace vivir a *Gnul*, *Nsissim* va a pasearse de noche cuando dormimos, *Nsissim* se va cuando el hombre muere. ¿Sabéis dónde se aloja mientras está en el *Gnul*?. En el ojo. Sí; habita en el ojo, y ese puntito brillante que veis en medio es *Nsissim*:

La estrella en alto
El fuego abajo,
El ascua en el hornillo,
El alma en el ojo.
Nube, humo y muerte."

Para Fontan Lobé, el *Nsinsim* inmortal es también la fuente de vida del cuerpo humano *Nyol*... Al morir el cuerpo se transforma en *Kon* (difunto) y entra en el Reino intermedio donde se reúne con otros *Bekon* (plural de *Kon*). Los *Bekon* continúan participando activamente en la vida del poblado como cualquier otro ciudadano y a través del rito *Melan* entran en comunicación directa con el mundo

de los vivos. Los *Bekon* considerados como mediadores de la divinidad son invocados como único modo de comunicación entre el mundo de los vivos y el Dios creador.

3.4.2. Totem o *Elenga*.

Para R. Perramón este fue uno de los temas predilectos, influido probablemente por la moda "totemista" imperante entonces en la Antropología. El misionero claretiano había observado el respeto de muchos poblados hacia determinados animales o plantas, así como la tendencia a bautizar con su nombres a los clanes (*Mvam-ayong*) a los que pertenecían; en efecto : *Esabok*= elefante, *Esangui*= gorila, *Ebegon*= cocodrilo, etc.

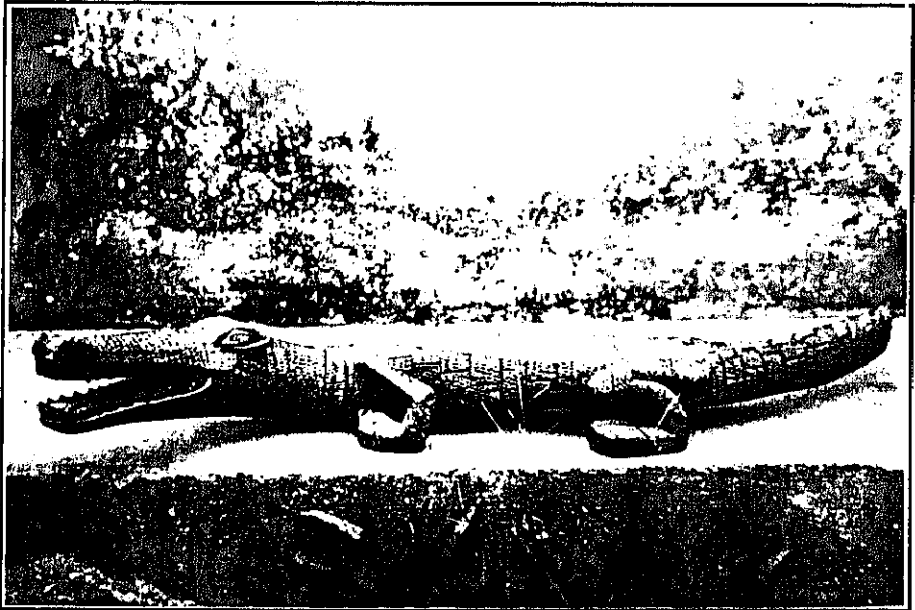


Fig.3.2.- Las escasas representaciones figurativas de animales en la estatuaría Fang, suelen estar relacionadas con la creencia en el *elenga*.

La palabra *Elenga*, se utiliza para referirse al animal protector; toda persona mantiene un vínculo invisible con determinado animal, al que debe cuidar y respetar en reciprocidad a la atención que el animal le dispensa en todo momento, generalmente a un nivel espiritual. Esta costumbre es típica de las culturas chamánicas; por ejemplo entre los jíbaros, un vidente "viaja" en trance y busca al animal protector de un paciente para que le revele el secreto de su curación.

Los Fang conocen diversas técnicas para adquirir un *Elenga*: Unas veces era transmitido al individuo desde niño haciéndole participar de la naturaleza de su protector a través de progresivas ingestiones de alimentos relacionados con su "totem" o portando amuletos y "medicinas" que reforzasen sus vínculos (a este respecto se podían utilizar partes del animal como son las uñas, dientes, pelo, etc, o bien formas que le simbolizarán de algún modo, por ejemplo una simple cuerda podía servir como representación de la serpiente).

3.4.3. Dios.

<i>Mebe'e me se kom</i>	(Mebe'e, el increado,)
<i>ke mur,ke munega</i>	(ni hombre, ni mujer,)
<i>ke mon, ke nya ke ésa</i>	(ni niño, ni padre, ni madre,)
<i>emyem étam étam.</i>	(El solo, eternamente solo)

(traducción de un relato tradicional, en la versión de A. Olo Mipuy)

El Dios Creador es una entidad difícilmente definible para el Fang, al mismo tiempo que es admitido como una evidencia indiscutible, su realidad es tan

inaccesible al hombre, tan distante y misteriosa que desde la época de la creación, al principio de los tiempos, parece haberse ausentado para siempre de su obra, al menos en cuanto a una presencia directa. Esto es así hasta el punto de confundirlo con *Nzama* o *Nzambi*, el primer ancestro, el originador del hombre, el gorila y el chimpancé, la primera causa, una especie de eslabón entre el hombre y Dios; conceptualmente algo así como, el más alto grado de la idea de Dios que puede llegar a concebir el hombre desde su limitada mentalidad humana. Es costumbre que los padres hagan memorizar a sus hijos toda la cadena genealógica de la línea paterna; pues bien, cualquiera que sea el linaje, el nombre que figura en el comienzo de toda genealogía Fang es el de *Nzama*.

Si el culto general a los antepasados sirve como puente de unión entre el mundo de las apariencias en que nos movemos los vivos y el mundo invisible de las "Fuerzas" al que tienen acceso los muertos, el culto al padre *Nzama*, a falta de la posibilidad de un culto directo a Dios, supone el máximo nivel de transcendencia al que puede aspirar el hombre desde su actual estado; *Mebegue* resulta demasiado alejado de los temas mundanos. Aranzadi y Fernández Cabezas, atribuyen a *Nzama* un carácter solar (*Nza-* proviene de la raíz *sa-*= sol, mientras que el sufijo *-m* implica, lo durable pero también el producto de la actividad de una persona; *Nzam* podría traducirse como "rayo de sol enviado por una persona").

Mebe'e o *Mebegue*, es el apelativo simplificado que los Fang suelen dar al Creador, la "Fuerza Superior" origen de todo, creador de *Nzama*. Esta palabra parece provenir, según Olo Mipuy, de un plural del verbo *abeg'e*, que podría

traducirse como "actuar" o "cargar". Otra forma más desarrollada del mismo nombre es: *Mebe'e me kpwa se kuma mbangwe*, en el que se alude al carácter eterno, increado e inmutable de *Mebegue*, por otra parte, con el prefijo *mba*=escultor, hacedor, queda nombrado en su faceta de creador. *Nsongó*, es propiamente el Dios hacedor, según B. Cendrars representa la unión *Nzame-Mebegue-Nkwa*, mientras que, *Ncom-Mbot* representa su faceta como hacedor de personas.

Tessmann propone una explicación que resuelve el equívoco *Mebegue-Nzama*: "La única persona o Fuerza divina que preside el principio de toda vida es considerado por los *Pahouins* (Fang) como compuesto por tres fuerzas: la materia (*Nzama*), la esencia corporal o manifestación de vida (*Nkwa*, en composición *nya*) y el alma, el espíritu, el más anciano de los tres elementos (*Mebege*). Por consiguiente el nombre completo de Dios es *Nzama-nya-mebege*".

3.4.4. Leyendas sobre el origen de los Tiempos.

Existen muchas y variadas versiones del mito de la Creación en la tradición oral Fang. Actualmente la secta *Mbweti* que en tantos sentidos ha supuesto un renacimiento cultural para la etnia, ha venido recopilando y enriqueciendo la ya de por sí barroca imaginería del origen de los tiempos con nuevas aportaciones que integran con sorprendente armonía elementos de otras tradiciones, especialmente cristianos (ver 4.5.).

Fernández Cabezas en un trabajo sobre la religiosidad de los Pamues (Fang)

recoge (probablemente de Tessmann) los siguiente relatos:

1."El mundo surgió de una seta, conteniendo todas las cosas; se partió como un gran huevo, al llegar la madurez y se levantó la parte superior, que constituiría el cielo, quedando la parte inferior, tierra, con todos los seres vivos. La "madre" primitiva era Alonkok; ella trazó el camino del Sol y la Tierra..."

2. "Nzama, después de crear a los animales y a las plantas, preguntó a sus dos potencias, *Mebegue* y *Nkwa*: ¿Está todo bien hecho? - Sí - le contestaron - pero vemos muchos animales y no su jefe, y vemos muchas plantas, pero no su amo - . Y propusieron que se eligiese de entre ellos un señor; pero *Nzama*, queriendo hacerlo mejor, creo una nueva criatura, a quien uno dió la fuerza, otro dió el saber y el otro la belleza. Y después los tres dijeron : - Toma la tierra, eres dueño de todo. Todo te está sometido. Como nosotros, tienes la vida - . Y le llamaron Fan (hombre)."

4

HECHICERIA FANG

4.1. EL ARTE Y LA MAGIA.

"Aquel que posee este sentido de forma poderosa, llega a pensar de manera natural que los detalles más pequeños de este mundo tienen un significado infinito a través de su relación con un orden invisible" (W. James)

Para comprender el sentido del Arte tradicional de Guinea Ecuatorial es necesario asomarse al mundo de la magia. Intentar definir estas cuestiones, supondría por otra parte sacar de contexto y desvirtuar el sentido real de nociones herméticas por principio. Me conformo con recoger citas de autores o testimonios directos sin entrar en conclusiones o sistemas. Aludir aunque sea con incertidumbre al tema de la magia, al menos para subrayar un protagonismo a menudo olvidado

en textos sobre Arte Africano más preocupados por medir y datar.

P. Tempels en su obra clásica "La Filosofía Bantú" se esfuerza en encontrar un vínculo de unión entre las dispersas concepciones trascendentales de los pueblos Bantú. Observa que en todos los casos, por encima de las diferencias superficiales, se coincide en un punto básico, lo que Tempels llama "**Fuerza vital**", ese algo que duerme en las cosas, se extiende por el cosmos y se manifiesta con evidencia en las personalidades poderosas y en los objetos y seres considerados sagrados. Esta "Fuerza", homogénea y místicamente intercambiable, puede ser sustraída o incrementada en cada ser concreto. El ideal sería la máxima captación de "Fuerza" para el individuo o el clan, y aquí es donde juega un papel determinante el Arte. La escultura es concebida como un cuerpo susceptible de ser "poseído" por determinada "Fuerza", haciéndola de este modo controlable en beneficio propio, para lo cual debe resultar un alojamiento atractivo y confortable al "inquilino invisible" que se instale en ella. Debe asemejarse a las características del "espíritu" para que éste se identifique plenamente con ella. Ahora bien, la semejanza en la plástica africana no busca el parecido físico fotográfico, sino más bien una identidad de esencias.

¿Cuales serían pues, las claves de esa semejanza?, Sólo un experto las conoce a fondo..., el hechicero. A esto se refiere L. Mbomio cuando afirma que "entre los Fang, el hechicero es el crítico de arte", sólo él sabe las verdades del clan y las condiciones que una buena escultura debe reunir para cumplir eficazmente su función social. El hechicero orientará al artista en su condición de "médium" entre

lo aparente y lo oculto. A menudo, artista y hechicero son una misma persona. Lo que llamamos "Arte" es para el Bantú, ante todo liturgia y rito... un método singular de interpretar las necesidades sociales del clan y hacerlas mágicamente viables, actuando sobre lo invisible a través del mundo tangible de los materiales y las formas.

4.1.1. Los objetos sagrados como generadores de Fuerza.

"Las formas son fuerzas cuajadas" (J. Böehme)

La creación de un objeto sagrado en el Arte Bantú, respeta escrupulosamente este principio de interrelación entre materia y energía. En síntesis el proceso que regula y dá sentido a un obra de Arte Bantú, puede resumirse así:

1.- Un grupo familiar o tribu se desarrolla plenamente en la medida que "conoce" su medio. Este "Conocimiento" según se vuelve más profundo, escapa al alcance de las fuerzas disponibles en el hombre común. Es preciso que el especialista del "saber", el iniciado o el hechicero, encuentre un procedimiento para acumular "fuerzas" adicionales.

2.- El iniciado se ha entrenado en el desarrollo de un modo intuitivo de experimentar el mundo, de "ver" la realidad, que le permite conocer la esencia de las cosas, los mecanismos energéticos de la materia, el contenido

sutil de las apariencias.

3.- Por medio de la "visión" de la esencia de las cosas, deduce la "fuerza de organización" que rige cada forma en función de la "fuerza" concreta que la habita.

4.- Invirtiendo el proceso, será capaz de crear (por si mismo o a través de un artista) la forma precisa, (objetos y esculturas rituales) que genere el tipo de "fuerza" suplementaria que necesita en su "trabajo" de conocimiento (ya sea para el beneficio comunitario, caso de los curanderos, o para el beneficio propio, caso de los brujos).



Fig.4.1.- En los rituales, el hechicero trasciende su personalidad mundana, a través de un sencillo mirilitón modifica su voz: por su boca, ahora, se expresa el espíritu.

4.2. BRUJOS Y CURANDEROS

"Si las puertas de la percepción se limpiaran, todo aparecería a los hombres como realmente es: infinito. Pues el hombre está confinado en si mismo hasta ver todas las cosas a través de las estrechas rendijas de su caverna" (William Blake)



Fig.4.2.- Sesión de curandería, el Nganga utiliza el espejo para "ver".

William James utiliza el termino psicológico de "umbral de conciencia" como parámetro indicativo de la cantidad de estímulo exterior necesario para atraer la atención de un individuo. De modo que cuanto más bajo es el "umbral de conciencia" mayor es la sensibilidad hacia los estímulos mas ligeros. Alguien que haya ejercitado su "umbral de conciencia" por debajo de los niveles habituales, parecería a ojos de sus semejantes como una especie de "alucinado" que "ve" donde no hay. Ciegos para las realidades más sutiles descalificamos de "alucinación" a lo que por imprecisión de nuestros órganos de percepción no alcanzamos a experimentar. Y sin embargo nadie pone en duda la competencia de un especialista en determinado tema, capaz de detectar detalles de su especialidad que la mayoría

nunca advertirían.

En culturas como la Fang, existen "especialistas" que la Antropología ha dado en llamar: chamanes, brujos, hechiceros o curanderos; en definitiva individuos convenientemente entrenados para bajar el límite de su "umbral de conciencia" y experimentar una realidad sobrecargada de estímulos y respuestas, como en esa "Noche sensitiva" de la que habla San Juan de la Cruz. El iniciado, en base a sus propias experiencias o a los conocimientos que aprehendió de sus maestros, consigue controlar un sistema que le permite interactuar a voluntad sobre ese otro plano de percepción. De modo que a través de sueños o estados alterados de conciencia, puede intervenir y manipular situaciones tan sutiles que resultan habitualmente imperceptibles, provocando en cambio consecuencias tremendamente tangibles en los niveles de realidad más burdos; como pueden ser crímenes, en el caso del *Nyen* o brujo; y curaciones, en el caso del *Nganga* o curandero (usaré para hacerme entender, la convención de llamar brujos a los que practican magia "negra" y curanderos a los de la magia "blanca" como formas extremas de una común hechicería, en realidad los nombres Fang de *Nyen* y *Nganga*, tampoco delimitan nada; un *Nyen* es en definitiva un "conocedor" y no siempre está al servicio del mal, mientras que un *Nganga* es alguien que cura aunque a veces no es más que un farsante o un peligroso envenenador). Unos y otros representan dos tomas de posición extremas, la del mal y la del bien, en el ambiguo mundo de la hechicería Fang donde nada es lo que aparenta.

En sus trabajos sobre el chamanismo centroamericano, Michael Harner

establece una esclarecedora distinción entre lo que denomina, "estado de conciencia normal" y "estado chamánico de conciencia", considerando a este último similar a lo que entendemos por "éxtasis", "videncia" o determinados casos de "brotes psicóticos". En ese estado, la conciencia da, voluntaria o involuntariamente, un salto a otro nivel de realidad donde todo es posible..., donde una persona no preparada podría perder la cabeza. Los chamanes, auténticos aventureros del espíritu, no solo consiguen entrar a voluntad en esa realidad y permanecer en ella sin excesivo peligro para sus mentes, sino que incluso pueden buscar y traer consigo al "estado de conciencia normal", poderes y conocimientos que bien utilizados sirvan para el progreso espiritual y material de su comunidad.

A lo largo de siglos, estas personas han recopilado valiosísimas informaciones, han trazado auténticos mapas y reglas de supervivencia para sus arriesgados viajes, y poco a poco han llegado a descifrar el funcionamiento de algunas grandes Leyes Naturales. Siendo su profesión tan arriesgada y valiosa, los hechiceros decidieron desde un principio preservar sus descubrimientos del alcance de curiosos, aficionados o gentes sin escrúpulos y para ello recurrieron a la creación de un Arte simbólico que comprende; mitos y leyendas de transmisión oral, rituales y objetos sagrados..., de ese modo todo el conocimiento quedaba salvaguardado y al mismo tiempo protegido, ya que a sus códigos de lectura solo podían tener acceso los iniciados.

El hechicero es un hombre en busca del "Conocimiento"; para su búsqueda necesita "ver" y para "ver" no basta con seguir las instrucciones de los maestros, es

imprescindible además acumular un excedente de energía suficiente para dar el salto. El tipo de sistema elegido para adquirir esa energía hace que el hechicero adopte la opción del bien o del mal. Aquel cuya motivación hacia el saber es inquebrantable, decide que solo debe tomarse la energía necesaria y que el abuso y la avaricia en este terreno conduce finalmente a la peor de las esclavitudes. El hechicero debe ser ante todo sobrio, en el sentido de no malgastar su propia "Fuerza". Sin embargo a pesar de su austeridad necesita cierto "refuerzo" ajeno, debe recurrir a esa llamada "Fuerza vital", a esa "Esencia energética" que habita en las cosas para conseguir la suficiente energía. Los *Beyem* o brujos anteponen su "ganancia energética" sobre cualquier escrúpulo, son tan satisfactorias algunas de las experiencias que han encontrado en su camino hacia el conocimiento que no reparan en los medios utilizados para conseguir nuevas dosis de "transcendencia". Cuando se dice que los brujos necesitan alimentar su *Eví* desgastado en los "trabajos mágicos", podemos interpretar que se refieren a esa necesidad de reponer energía un poco por encima de la media humana para sus experiencias "suprahumanas". Existen fundamentalmente dos sistemas de adquirir "Fuerza vital" del exterior:

a) Sistema del Nganga.

Invocar la ayuda de los Antepasados en su condición de mediadores entre el nivel "mundano" y el nivel "energético".

b) Sistema de los Beyén.

Sustraer la "Fuerza vital" de los seres vivos, incluidas las personas, mediante

sacrificios rituales (antropofagia, vampirismo, dependencia psicológica, etc).

En los dos sistemas, el Arte juega un papel básico; la estatuaria y en general las imágenes plásticas, del mismo modo que la música o la danza, son mecanismos diseñados para acumular y transferir "Fuerza" (caso de los *Bieri*) o para no perder la que ya se posee (caso de los amuletos protectores). Respetando determinadas leyes formales derivadas generalmente de un cuidado simbolismo y de una calculada emotividad e investidas de poder por la consagración a través del rito, las obras del Arte sagrado han servido durante generaciones como receptores y transmisores energéticos.

4.2.1 Los *Beyén*

"No es solo la "apariciencia" la que ha de configurar la realidad, sino que lo oculto configura la realidad que viene dada en la apariciencia; la aprehensión de lo oculto es algo consubstancial y privativo del Nnem" (C. Ocha'a Mve).

Nyén o *Nnem* (plural *beyén*), significa según M. A. Ndong, "el que se introduce en lo íntimo del alma ajena". C. Ocha'a lo traduce más bien por, "consciente", "sabio" o "vidente", que solo cuando utiliza deliberadamente su sabiduría para el mal, puede ser llamado brujo. Para Baladier: "la condición de brujo implica soledad, un continuo estado de agresión y defensa y un vivir peligrosamente". Sus reuniones reciben el nombre de *Ngwel* o *Nphwo*. En el *Ngwel* se transmiten conocimientos, se preparan "trabajos" y se exteriorizan los respectivos

Bivú (plural de *Evú*).

Según Baladier, estar en posesión del *Evú* es uno de los requisitos imprescindibles para el brujo. El *evú* puede ser transferido e intercambiado, el brujo elige, generalmente entre los niños al futuro candidato a poseer *Evú*, con estrategias y disimulos conseguirá hechizarle (*evialeha*) e introducirle el *Evú* de un muerto. En ese momento, el brujo está en condiciones de exigir a su víctima una recompensa por el sortilegio, el precio puede consistir en la imposición de un *Eki* o prohibición determinada o la entrega de una vida humana, infringirlo acarrearía la enfermedad y hasta la muerte del incauto. M.A. Ndongo relata la siguiente descripción de un *evialeha*:

"El mago se hace con estas tres cosas: el *evú* de un muerto extraído de su vientre o carne humana, una cría de murciélago y algunas hierbas...luego intenta convencer al niño para que le acompañe a su casa, allí le dice - te voy a hacer una medicinita para que seas rico y tengas suerte en la vida...entonces cocina algún alimento al que añade los tres ingredientes...-¡Abre bien la boca! - el niño obedece y el mago le mete el potingue hasta el esófago..., desde ese momento, el hechicero le reclama el precio del sortilegio y el precio es nada menos que una vida humana..., si se negara a pagar, deberá recurrir al *nganga* para que le haga "medicina" *aseiñ-biang* o *etun-biang*., en cualquier caso no se librará de una ominosa prohibición salvo que se la quite un *nganga*..., si la infringe, caerá en una profunda tristeza que le lleva a la muerte..., algunos hechizados que olvidaron su prohibición, de la que solo guardan un vaga idea, enferman de *ezuzua akihae*".

En efecto, cualquiera que sea la causa real, lo cierto es que la gente en Guinea sigue enfermando o muriendo como resultado de haber faltado a un *Eki* impuesto en un hechizo. El asunto es verdaderamente dramático ya que hay brujos que, para afianzar su fama son capaces de envenenar disimuladamente a sus víctimas y atribuir las muertes a su "poder mágico". Para algunos los *Beyén* son más que nada expertos envenenadores.

Salvador Obama, maestro del poblado de Macuma me daba su siguiente opinión a propósito de las muertes sucesivas de dos niños, hijos del mismo padre:

"... dos muertes así solo puede ser que en la familia hay un brujo...el niño con su *Evú* nuevo, el viejo con el *Evú* gastado, se le cambia con un truco y el niño muere... si alguien confiesa un "trabajo" también muere, por eso, nadie excepto un brujo sabe quienes son sus cómplices... hay curanderos que muestran a los culpables en un espejo, incluso te permiten liquidarlos a distancia pinchándolos con una aguja".

En realidad la brujería nace como una Escuela de Sabiduría, la transmisión del *Evú*, es una alegoría tangible de la creencia en la transmisión iniciática a través de entidades espirituales vinculadas a la materia. El peligroso flirteo de los Sabios con las fuerzas oscuras en su ciega búsqueda de la Verdad y la Libertad (sin excluir a nuestros científicos), les hace sospechosos de todo Mal y tierra fértil de supersticiones, falsificaciones y suplantamientos.

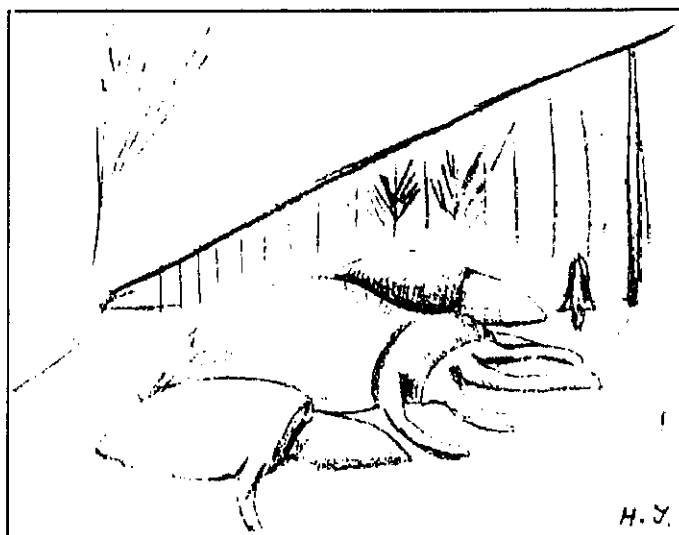
4.2.2. El *Evú*.

Fig.4.3.- Imagen tomada de Tessmann que en mis encuestas muchos reconocieron como una representación del *Evú*.

La palabra *Evú*, proviene de la raíz *a vu* = matar, y viene a representar la fuente generadora de la energía mágica que precisan los "trabajos" de la hechicería. Algunos autores confunden, el cuerpo energético al que Tessmann denomina **Esencia corporal** con el célebre *Evú*, entidad fabulosa y generalmente maligna omnipresente en todo relato de brujería Fang. Se asemeja mucho a la criatura descrita por Iradier con el nombre de *Yemba*; animal fabuloso y fatal, de color blanco y dientes afilados, con una longitud de aproximadamente 4cms que , introducido por un hechicero en el cuerpo de sus víctimas, se aloja como parásito en el vientre provocando continuos vómitos, alterando la mente hasta la locura y causando finalmente la muerte entre horribles dolores.

Fernández Cabezas llama indistintamente *Evú* o espíritu corporal, a una especie de extraño animal, mas que un ser intangible, con forma de molusco o

pólipo. Tessmann dice haberlo visto con sus propios ojos en varias de las denominadas autopsias rituales, y asegura que no se trata de ninguna fantasía ni de una víscera que erróneamente se tome por tal, sino de un auténtico parásito con boca y dientes que aparece en el vientre de los hechiceros muertos. A diferencia de otras fuerzas, es mortal, con la particularidad de que su muerte acarrea también la muerte del infortunado que lo posee. M. Asistencia Ndonga narra la siguiente leyenda sobre sus orígenes:

"Cuentan que al crear *Nkem-Bet* (el ordenador del mundo) al hombre, creó también el *Evú*, abandonado en el bosque quedó llorando. El jefe del poblado se decidió a ver que pasaba y lo encontró al pie de un árbol, le dijo -Chico ¿que te pasa? ¿que quieres?- el *Evú* contestó -Tengo hambre- y diciendo esto salta a la boca del jefe, se le cuela hasta el vientre y sigue hablando -vámonos al pueblo- repetía una y otra vez. En el pueblo vuelve a quejarse de su insaciable hambre y el jefe dispone muchos alimentos para hacerle callar, pero el "evú" protesta - Amigo, yo no como ni yuca, ni plátanos, ni cacahuetes, ni ñames,..., ni gallinas, ni cabras, ni ovejas,..., me alimento solamente de sangre, de huevos y de carne humana...".

Toda persona que destaque socialmente por uno u otro motivo, se dice que posee *Evú*. "La gente - me dice un artista nativo -, no cree que yo mismo haga mis pinturas, piensan que es obra del *Evú* que trabaja por la noche". El *Evú* proporciona poderes sobrenaturales a su poseedor pero a cambio éste se ve obligado a cuidarlo y alimentarlo, pues cualquier malestar del *Evú* repercute sobre su propia salud. Para C. Ocha'a Mve el *Evú* no era más que un arquetipo, una proyección de la ambición humana con la que se pretendía sugestionar a un joven para que alcanzase una determinada posición social. En el rito denominado

akommg'a, se supone que un niño recibe de alguno de sus parientes que tenga "conocimientos", el *Evú* que a partir de entonces condicionará su vida hasta convertirle en un gran personaje. Para Ocha'a Mve, el *Evú*, no es algo ajeno que se le añade a la persona, sino que forma parte consubstancial de cualquier ser humano y el verdadero sentido del *akommg'a* no consiste en introducirlo sino en "despertar al *Evú* de su congénito letargo psicosomático por medio de otra fuerza vital de naturaleza diferente, de claro carácter mágico".

Toda muerte o enfermedad, toda desgracia o éxito, se atribuyen a la intervención de un *Evú*. Cualquier Fang ha sufrido en algún momento las consecuencias de esta terrible fuerza; Ramón Owono me contaba su experiencia al respecto:

"...mi primera mujer buscaba la forma de sacarme la vida, por que en su ausencia, cuando fue a dar a luz a casa de sus padres, yo casé con otra... aprovechando las fiestas patronales, buscó la forma de matar a mi segunda mujer con brujería..., la segunda mujer murió...después un contable de la empresa que quiso impedir el asesinato de mi segunda mujer contó: -Isi, la segunda mujer se ha muerto sin hablar, pero yo voy a hablar..., nosotros hicimos la brujería, vamos a morir todos los que participamos...también mi suegro, el padre de mi primera mujer, la hace que confiese para curarla su *Evú* dañado desde entonces, ella dice: -yo no se nada..., y últimamente muere y más tarde también su madre...".

Se distingue entre el *Evú* maléfico de los *Beyém* (brujos) al que llaman *Evú ngbwe*, *Evú-beyem* o *Evú-npwuo*, de efectos nefastos para las gentes; y el buen *Evú*, *Evú-besí* (de *a sí*= logro místico) o *Nfum evú* de los *Nganga* (curanderos). También se les supone portadores de un cierto *Evú* a los ricos, los comerciantes y a los

blancos, o incluso a las estatuas sagradas . Antiguamente si una muerte era sospechosa de hechicería, al cadáver se le practicaba una autopsia ritual y con el cuchillo *ecuocuoquen* se le buscaba el *Evú* causante. Si al abrir el vientre, la sangre era negra o se encontraban determinadas manchas oscuras, se atribuía al *Evú* maléfico. El *Evú* se instalaba en el interior del cuerpo en cierta víscera llamada *mbú*, a la altura del ombligo (los ombligos prominentes de los *Bieri* podrían entre otras cosas estar indicando esa presencia).

"El que tiene *Evú* -me contaba un anciano de Nsok- trabaja de manera oculta..., por la noche... los buhos, cuando celebran sus ritos, al cantar sirven de aviso para el ritual y también de mensajeros... Macías quería mandar a personas para investigar que era realmente la brujería y el *Evú*, pero no tuvo resultados... el brujo viaja, trabaja en Europa, hace aviones, algunos viajan, se estrellan y mueren por el día, si alguien, por ejemplo, ha volado a Francia a trabajar, vuelve con el *Evú* dañado, debe por el día recuperarse... o bien cuando el elefante va a atacar pero el brujo desaparece a tiempo, eso gasta su *Evú*... para curar su *Evú* deberá sacrificar una cabra o algo por el día... Cuando nace un niño los viejos le introducen el *Evú*..., se trae una palangana con agua y hojas y con ella bañan al niño durante un mes... los malos introducen *Evú* o si son buenos simplemente le preparan... normalmente es un pariente el que lleva al niño a los brujos".

4.2.3. El Nganga.

"El que ha sido iniciado al bien, ve claro y sabe ver porque su *Evú* ha sido abierto al conocimiento primordial, tiene *nuban-nlo* ("cabeza abierta", de *nuban*= abierto y *nlo*=cabeza)" (J. Mbama Nchama).

El *Nganga* es el hechicero que compadecido por la indefensión de sus semejantes convertidos en víctimas de los brujos, une a su búsqueda del conocimiento la voluntad y el deseo de ayudar a otros.

El *Nganga* o curandero es el especialista que conoce y maneja la "medicina". Posee entre otras atribuciones la facultad de curar a los enfermos de hechicería. Según Binet, el *Nganga*, corrige el desequilibrio causado por los *Beyem* que se manifiesta a un nivel sutil, actuando sobre el plano físico. El curandero estaría en posesión de un profundo conocimiento de las relaciones íntimas entre psicología y fisiología. Es decir, retomando el tema de las artes plásticas, el curandero sabe las repercusiones que sobre el mundo de lo intangible, poseen sus manipulaciones sobre la materia y viceversa.

El *Nganga*, no cura la enfermedad en el sentido de la medicina occidental de atacar algo interno con algo externo, sino más bien restablece el equilibrio original recordándole al organismo que la salud o la felicidad son su naturaleza básica aunque circunstancialmente se puede ver sugestionado por una "fuerza" ajena que le hace ceder a la invasión de una enfermedad. Con frecuencia su modo de actuar consiste en descubrir que *Eki* específico fué roto y el simple reconocimiento por parte del paciente de ese "desliz", a menudo basta para liberarle y devolverle la salud.

También recurren al *Nganga* aquellos que han practicado hechicería o han sido víctimas de la misma y han faltado deliberadamente a una prohibición,

provocándose una enfermedad. M.A Ndongo describe así el procedimiento ritual de sanación:

"El *Nganga* conduce a su paciente hasta un riachuelo cegado por una empalizada de barro y le sienta en una balsita..., prepara una segundo remanso más arriba, en el que sumerge hierbas medicinales..., sacrifica una gallina y vierte su sangre en una olla con el agua de las hierbas en maceración..., recita la fórmula -¡Te aquieto el *Evú*, ahí abajo vientre" y le asperja con una escobilla empapada en el agua preparada, diciendo -Te absuelvo de los errores que cometiste...!Enredos que se desenredan en un cesto, rollo de hierro que se desenrolla junto a las palmeras, sé el adorno de bambú después de la muerte, los cortes en el espinazo, corto una enredadera...otra mayor queda en su lugar, corto una rama...camino abierto y ancho, cuídate, mira río abajo...!Terminandoooo!- después se abre la empalizada y la corriente arrastra los males".

Mi anfitrión en Abumeyeme, Marcelino, me contó el siguiente cuento que explica por que los *Nganga* conocen las "malas artes" de los brujos y como combatirlas:

"...Al principio el perro no vivía con los hombres, vivía en el bosque con el resto de los animales y los conocía a todos. Cuando fue a vivir con el hombre salía a la caza y ya conocía el olor de las presas... porque había convivido con ellas... podía encontrarlas y atraparlas... igual los curanderos se han formado con los brujos, los conocen, saben como acabar con ellos sin embargo, - añade, mirándome intensamente - no conocen la brujería de los blancos... como el perro que no conoce a las alimañas de otros bosques".

Es decir el curandero es alguien que procede directamente del mundo de la hechicería y en un momento dado decide tomar partido por el bien. Hay además

un detalle subliminal en el cuento que merece la pena señalar, la asimilación entre el bosque y sus criaturas y el mundo misterioso de los brujos, este aspecto es una constante en cualquier referencia sobre la brujería fang: el conocimiento esotérico está metafórica y físicamente situado al otro lado de las fronteras del poblado; el bosque tiende a aparecer como el depositario de un saber clandestino, poderoso y por tanto peligroso, al que solo tienen acceso los iniciados.

4.2.4. La "Noche oscura".

En Guinea el brujo o el chamán se consideran que realizan sus "trabajos" fundamentalmente de noche. Dice M. Harner: "El chamán es un consumado vidente que normalmente trabaja en la oscuridad o al menos con los ojos tapados, con el fin de "ver" con mayor claridad, por eso suele realizar su tarea por la noche".

Se tiende a asociar la oscuridad y la noche con lo desconocido, lo amenazante, lo prohibido, pensando que solo algo delictivo puede tramarse al amparo del anonimato de una noche cerrada. Sin embargo en muchas tradiciones, incluyendo la cristiana, la oscuridad es el medio de la hierofanía, de la sabiduría más profunda y reservada y el hombre con vocación de conocer vence sus miedos y se adentra en lo oscuro. En esta línea se sitúa toda la tradición cristiana derivada de las ideas del Aeropagita: "La nube del no saber", "la noche oscura" de San Juan o la "clara luz que habita en lo oscuro" de Rhaner. Como decía Mircea Eliade: "Las

grandes experiencias no se parecen sólo por su contenido, sino muchas veces también por su expresión".

4.2.5. La vocación de Cornelio.

En la ciudad de Bata traté con un joven dentista que de noche practicaba la curandería. Convencido del valor de la "Medicina tradicional", intenta conseguir una integración de los procedimientos científicos y mágicos. A pesar de llevar pocos años en el tema, gracias a su formación occidentalizada pudo aclararme algunos aspectos fundamentales del mundo de la hechicería Fang:

"El Fang está atento a cualquier pequeño suceso..., si un anciano de repente dice que no quiere ir a donde iba, esto puede deberse a un pequeño detalle que le ha confirmado que debe o no debe ir...Los Fang han experimentado sobre la lógica de los hechos pasados para poder aplicarlos al futuro..., es así como nacen los *Eki* (las prohibiciones)...El hombre que desea conocer tendrá en cuenta lo que sus antepasados a su vez observaron y le transmitieron".

Su vocación se la debe a los sueños; en cierta ocasión, estando gravemente enfermo soñó el remedio para su curación; a la mañana siguiente lo puso en práctica y sanó. A partir de entonces sucesivos sueños premonitorios le revelaron la identidad del que sería su maestro y le instruyeron progresivamente en estos conocimientos.

Comienza sus "trabajos" con la creación de un territorio mítico, un

laboratorio mágico fuera del tiempo y el espacio cotidianos donde sus manipulaciones a nivel simbólico provoquen una resonancia notoria en el plano físico. Para ello dibuja en el suelo, con polvo blanco de *nfem* (especie de caolín), una circunferencia dividida en cuatro partes por una cruz (fig.4.4.).

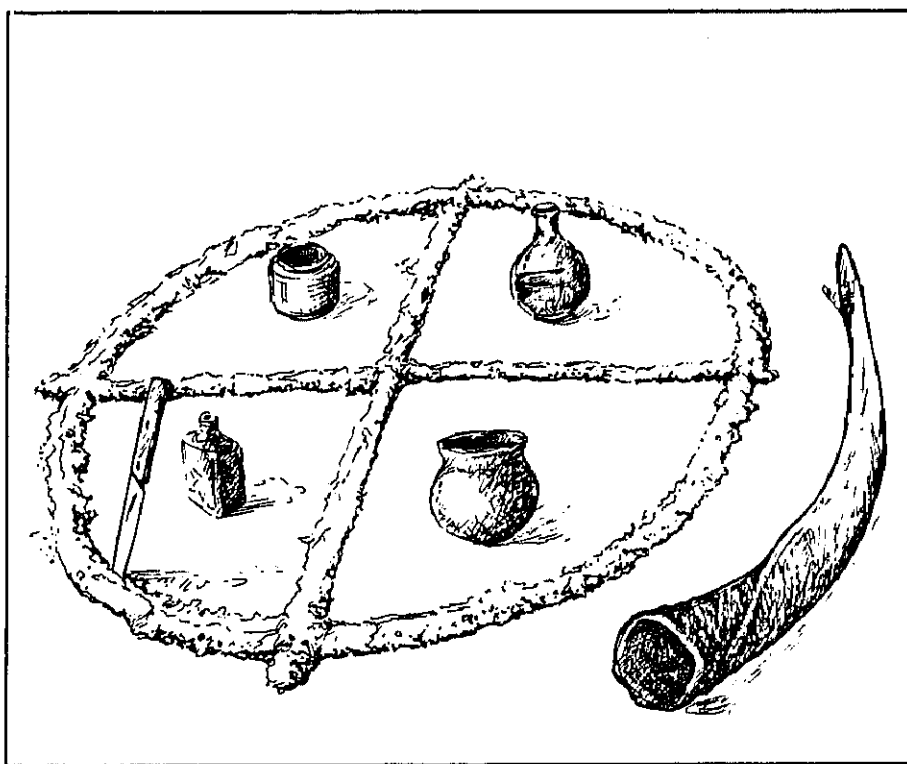


Fig.4.4.- Esquema del grimorio o instalación ritual, usado por Cornelio en sus "trabajos".

De ese modo pretende representar un microcosmos que permita su manipulación a escala humana. La energía para curar es extraída, en el caso de Cornelio, de la fuerza crística aportada por la representación de la cruz. Tangente al perímetro de la circunferencia, clava un cuchillo que actúa como guardián del círculo mágico, impidiendo la entrada a los posibles agentes perturbadores del exterior. Sobre cada cuadrante coloca un objeto que varía según los "trabajos" por ejemplo en el momento de la explicación ha utilizado, dos frascos de perfume, un

bote de polvos de talco y otro cuyo contenido prefiere mantener en secreto. Fuera del círculo, a un lado sitúa un gran cuerno tumbado (fig.4.4.). El cuerno, elemento clásico de la "medicina Fang", tiene para Cornelio tres finalidades:

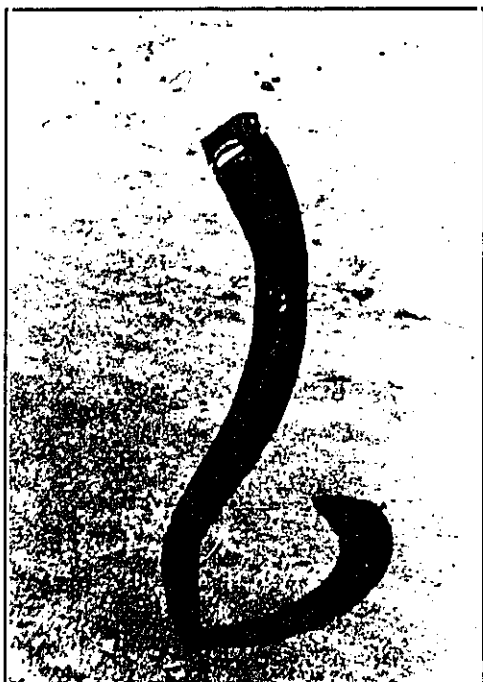


Fig.4.5.- El cuerno es un elemento habitual en la curandería Fang.

1. Dar fertilidad y fuerza al "lugar" del curandero.
2. Al hacerlo sonar previene del ataque nocturno de los *Beyem*.
3. Sirve para convocar a las gentes que necesitan acudir al curandero. De un modo mágico, "conmueve" sus corazones y les crea la "responsabilidad" de acudir a la cita con el *Nganga*.

El curandero toma asiento frente al círculo y marca su frente con un distintivo, generalmente un punto pintado con la misma arcilla blanca. En la técnica usada por Cornelio, de tipo sincrético (es decir, que auna ritos extranjeros con ritos del país) como la de la mayoría de las actuales curanderías Fang, tras la llamada, los participantes se reúnen en torno al oficiante y todos juntos alternan canciones cristianas con otras más específicamente Fang. El paciente debe aportar algún tipo de presente para la ceremonia, generalmente cerveza o aguardiente.

4.2.6. Fantasías y sueños de Mamá Tití.

"Podía transformar mi cuerpo en una masa ardiente de fuego o en una extensión de agua en calma o en movimiento" (vida de Milarepa)

(Cuaderno de campo: Sábado 25 de Junio de 1988)

"El coche se detuvo a pesar de que no se veía ninguna casa en los alrededores, el conductor me dio a entender que a partir de ahí tenía que seguir yo solo "apeando" (forma local de decir "andando"), no había camino ni posibilidad de abrirse paso con el Land Rover en aquella enmarañada selva. Era una noche cerrada, siguiendo las indicaciones del chofer, seguí tanteando lo más recto que pude hasta que, pasados unos minutos alcance a divisar entre las ramas las tenues luces de los candiles de un pequeño grupo de chozas".

Un poco más allá de los últimos suburbios de Bata, protegida por el aislamiento de la selva se encuentra la clínica para "zombis" de Mamá Tití.

Curar *Ncong* o "zombis" es la especialidad de esta célebre curandera. "El *Ncong* es una víctima de la magia negra, un brujo "hechiza" a la persona quitándole el espíritu como si fuera un muerto, y le hace trabajar y le vende como esclavo". Este mal solo puede ser curado por la noche, cuando el espíritu actúa. La curandera impone las manos sobre el corazón y la cabeza del enfermo o bien se vale de un cuerno como amplificador del poder de sus manos. Asistida por otro *Nganga* y algunos aprendices, Mamá Tití invoca al espíritu maligno que se presenta y anuncia sus intenciones. La curandera sabe distinguir lo que es ficción y lo que es verdadero: "...cuando veo algo con *Evú* lo se...yo no puedo matar pero conozco lo que mata., tengo *Nfum evú* (brujería buena)". Mamá Tití experta en el combate

contra los brujos, amenaza y lucha contra el espíritu maligno hasta que consigue expulsarlo y liberar a la víctima.

En otra época ella se valía de espejos para "ver", hoy en día todo el que utiliza espejos es sospechoso de practicar Mbueti (secta sincrética de enorme popularidad muy extendida por todo el territorio Fang y ejercida de modo clandestino en Guinea, en Gabón en cambio se ha convertido prácticamente en el culto nacional). Ahora solo utiliza sus sueños; se duerme con un objeto personal del paciente que le transporta a otro nivel de realidad donde el mal toma cuerpo en una forma concreta. Mámá Tití lucha en sus sueños cuerpo a cuerpo con los *Beyem*, en estas batallas sobrenaturales ambos combatientes disponen de poderes inimaginables. Las guerras se prolongan desde las seis de la tarde hasta las tres de la madrugada en que se produce el momento más favorable para liberar al espíritu. En sus sueños ella puede conocer los nombres reales de los brujos culpables y denunciarlos durante el día. Desde que era niña fué preparada para controlar los sueños y acrecentar sus poderes como guerrera de esos mundos paralelos. "Escoge cualquier cosa - decía Don Juan, el brujo yaqui de Castaneda - pero escógela por anticipado y encuéntrala en tus sueños", así se ejercitan los chamanes de cualquier tradición para permanecer conscientes en el mundo onírico. Una adivinanza Fang describe al sueño como: "Una oscilante cuerda que llama a los hombres".

La "incubación de sueños" es una práctica secreta usada igualmente en la India, Egipto, la Grecia clásica, la Australia aborígen e incluso en la actual Iglesia ortodoxa. El sueño es inducido con la finalidad de transformar aspectos de otro

modo inaccesibles de la vigilia, en este caso para producir una curación o rescatar el alma de un individuo que fue raptada por los brujos. El objeto personal elegido por la curandera, le sirve de vehículo para adentrarse en la imagería específica del enfermo en cuestión.

W. James recoge el caso de R. Monroe, empresario estadounidense que tuvo espontáneamente múltiples experiencias extracorporales. Pasado un tiempo llegó a familiarizarse tanto con los mecanismos del "otro lado", que podía enfrentarse a los seres más terroríficos de un mundo de pesadilla gracias a su consumada maestría para visualizarse a sí mismo con un cuerpo metamorfoseado a voluntad según los imperativos de cada caso. La fantasía era utilizada como una fuente inagotable de poder:

"...intenté pensar en la electricidad., visualicé dos cables de alta tensión., los adherí mentalmente al costado de aquel ser... e inmediatamente la masa se desinfló, se ablandó y pareció morir., algo semejante a un murciélago pasó chillando sobre mi cabeza y escapó por la ventana., comprendí que había vencido".

Monroe como Mamá Tití, han tenido la certeza de que el mundo de los sueños es tan real como el de la vigilia, con la única diferencia de que en el primero, el tiempo no es implacablemente lineal y las formas y dimensiones físicas son susceptibles de ser alteradas por una voluntad entrenada. Los sueños por su ductilidad permiten resolver situaciones aparentemente imposibles desde la rígida realidad cotidiana. Como apuntan D. Coxhead y S. Hiller: "La facultad de la imaginación activa o la conciencia imaginativa en virtud de la cual podemos entrar en ese otro mundo, no debería interpretarse erróneamente como fantasía, el mundo

de las imágenes no es ilusorio; nos acercamos a él a través de una "imaginación" sumamente adiestrada y específica y las figuras e imágenes que habitan en él, poseen una existencia propia".

4.3. "MEDICINA" FANG

Se ha trivializado de modo indiscriminado sobre las llamadas "ideas animistas" de las religiones africanas, dando a entender de un modo en extremo simplista que éstas básicamente consisten en la atribución de un psiquismo propio a las cosas y seres del entorno. Con total despreocupación por parte de algunos estudiosos, bajo la etiqueta de "animismo" se reúnen indistintamente costumbres ciertamente pueriles con sistemas de pensamiento de una profundidad infinita.

Cuando el Fang hace referencia por ejemplo a "fuerzas malignas", tendemos a colocarnos ante los ojos una venda que dice "superstición: no seguir". Sin embargo atendemos con interés a sistemas aparentemente más elaborados, como los de las religiones orientales en cuanto que participan de nuestra misma afición por clasificar y construir monumentales obras del pensamiento en forma de escritos. Somos reticentes a las tradiciones orales, de algún modo nos cuesta aceptar que estos conocimientos deben ser transmitidos de boca a oreja y ello requiere una entrega y una dedicación exclusiva, un tiempo demasiado largo que la dispersa mentalidad occidental no puede comprometer en una única dirección.

La "medicina" Fang contempla a la persona en su totalidad, no solo se ocupa de las enfermedades orgánicas o psíquicas sino de todo desequilibrio que afecte al individuo o a la sociedad, de toda circunstancia adversa que rompa la armonía de base: empobrecimiento, malas cosechas, guerras, lo que entendemos por catástrofes naturales, terremotos, tormentas, incendios, inundaciones, etc.

4.3.1. *Eki* o prohibiciones.

Para el Fang la persona disfruta por naturaleza de un estado "sano" y "gozoso". La enfermedad e incluso la muerte son considerados como atentados deliberados contra el equilibrio inherente del organismo humano. Una "fuerza" ajena es la responsable de todo desequilibrio. Esta "fuerza" se ha desencadenado como consecuencia de alguna acción errónea protagonizada ya sea por el propio enfermo, por un allegado o por posible enemigo. Cuando hablamos de acciones erróneas nos referimos a aquellas que no han respetado los hábitos de comportamiento recogidos en un *Eki*. *Eki* es lo contrario de *akaghe*= lo que hay que hacer.

Eki (plural *biki*) habitualmente es traducido como prohibición o "tabú", términos de connotaciones que inducen al fanatismo o al exotismo; sin embargo su auténtica dimensión está mucho más próxima a lo que entre nosotros calificamos como: vicio, exceso, falta de precaución, mal hábito, etc. La idea de que alguien está enfermo como resultado de un exceso o mal hábito, ya no resulta tan "supersticiosa".

El estado de "salud" como atributo inseparable del cuerpo se lleva al extremo de no aceptar la muerte por causas naturales. La muerte es siempre considerada como producto de la intervención de una "fuerza" controlada por alguna entidad maligna que actúa en función de procurarle beneficios a cierto cliente. Toda muerte es en cierto modo un crimen y su causa debe buscarse en el

oscuro universo de la hechicería. Por desgracia esta creencia a menudo degenera, como observa P. Elelaghe, y en vez de indagar las causas reales se busca desesperadamente algún chivo expiatorio: "Se producen acusaciones infundadas y sospechas que dificultan la vida familiar y social".

La verdadera novedad radica en lo que el Fang comprende como motivo de *Eki*. Siendo una cultura regida por el principio de respeto absoluto a la tradición, la experiencia acumulada durante generaciones dicta las pautas de conducta. En ese sentido no obedecen a un planteamiento científico de causa-efecto, sino más bien a la visión taoísta que Jung denominaba " Principio de sincronicidad", es decir de la existencia de situaciones semejantes en tiempos distintos. Por ejemplo: Si en el pasado sucedió que una noche de luna llena, un buho cantó posado sobre el tejado de la choza, el hombre se acostó con su mujer y al día siguiente sale de caza y falla todos sus disparos; el hecho puede ser tomado literalmente y en adelante establecer el *Eki* de no yacer con la propia mujer la víspera de un día de caza si hubo luna llena y el buho cantó; o bien de un modo alegórico puede aplicarse el mismo esquema de la historia como si de un refrán se tratase, a situaciones aparentemente distintas. La casualidad no existe, todo ocupa su lugar preciso, el sabio observa, analiza, intuye y descubre la clave de la exacta distribución de las cosas para que una situación se produzca; sus investigaciones son asumidas por la sociedad en forma de códigos de conducta.

El *Eki*, no siempre tiene un alcance general, a cada individuo en muchos casos se le han asignado sus propias "prohibiciones". Existen *Eki* restringidos;

individuales, del poblado de la tribu o de la raza. Son famosos los *Eki* relacionados con tribus concretas, por ejemplo: los *Esambira* no pueden comer camaleón, los *Zingó* lagartija, los *Nzue-Esandon* se abstienen de comer anguila, etc.

4.3.2. Técnicas de la "Medicina" Fang.

La "medicina" Fang o *Biang*, abarca todo el conjunto de técnicas usadas para contrarrestar los males causados por la brujería. El término *Biang* es una generalidad que además de englobar la farmacopea y la medicina indígenas, sirve igualmente para referirse a las prohibiciones (*Eki*), tótems (*Elenga*), amuletos y fetiches.

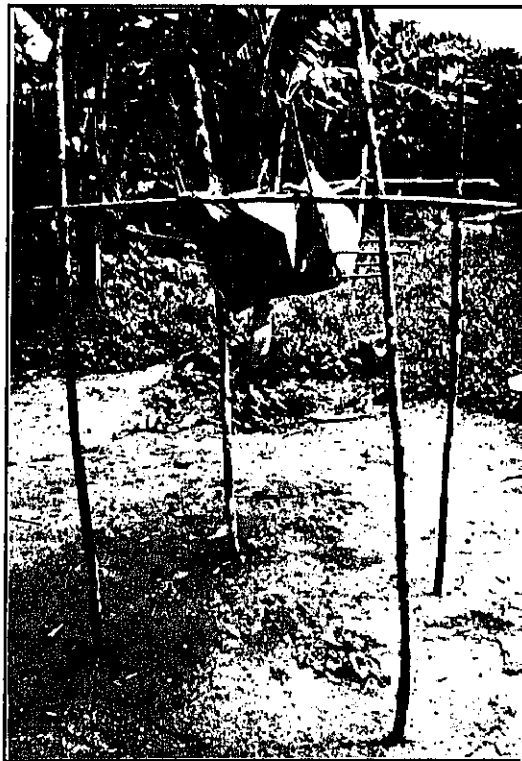


Fig.4.6.- La estructura de palos sostiene un envuelto de hojas que contiene las 'medicinas'. El enfermo se coloca debajo y el *Ngang* le ducha, vertiendo agua sobre el envuelto.

El valor científico de estos conocimientos fue advertido muy pronto por algunos colonizadores. En 1956, la revista "La Guinea Española" publicaba un artículo anónimo, cuyo autor que oculta su nombre pero no su profesión de médico, distingue tres modalidades de "medicina" Fang:

- a) Científicamente eficaz.
- b) Nula en cuanto a valor curativo real, pero efectiva como agente de sugestión.
- c) Derivada de la Magia Negra y la superstición.

Para el Doctor, las tres se aplican simultáneamente por el curandero, es decir un medicamento auténtico es disimulado entre la parafernalia y de otros más impactantes y vistosos pero completamente inocuos.

Cuando se trata de remedios que hay que introducir en el organismo, el *Nganga* se vale diversas técnicas:

- a) Por vía bucal: Infusiones, maceraciones, cocimientos o guisos.
- b) Por vía cutánea: Fomentos inhalaciones y emplastos.
- c) Por vía intravenosa: Mediante escarificaciones (procedimiento muy extendido en el arte del tatuaje africano, que consiste en cortar la piel e introducir en la herida sustancias irritantes que provocan cicatrices abultadas, formando al curar, motivos ornamentales sobre el cuerpo).

Son ejemplos de remedios nativos conocidos y prácticos; las suaves hojas de *alonvu* (*Emilia Sagittata*) usada como excelente apósito; la semilla de *abe* (*Cola acuminata*), estimulante y antidepresivo; la corteza raspada de *eteg* (*Pycnanthus kombo*), eficaz coagulante; un remedio contra la lepra, las semillas de *miomongomo* (*Coloncoba glauca*), ingeridas en abundancia; las semillas de *ndong* (*Agrimonum danielli*) que masticadas son un excelente tónico para una larga caminata; el tronco y las hojas del *onong* (*Carpolabia Alba*), potentes afrodisíacos; las semillas pulverizadas de *enie* (*Estrofanto*), terrible veneno; etc...

L. Trujeda definía a esta "medicina" como una técnica basada en la vinculación "simpática" entre las cosas. Pienso que hay dos conceptos fundamentales en la cosmogonía Fang que explican la manera de proceder de su "medicina":

1. "La Fuerza de organización" (ver 5.2.3.1) es de un lado responsable de la creencia general de que la semejanza a nivel aparente implica una fuerte relación a nivel de esencia; y de otro que su presencia irradia el entorno de modo que la huella de su paso es rastreable por la "Fuerza" que ha dejado impregnada en las cosas o seres que le rodearon. Por lo tanto, pueden considerarse consecuencia directa de su acción a las dos modalidades de "vínculo mágico" que distingue Frazer en su esquema clásico:

a) Por contagio (magia contaminante).

Cuando la "medicina" utiliza objetos pertenecientes a la víctima o paciente, como puede ser un pedazo de vestido, un mechón de pelos

etc. Según las teorías de que las cosas que han estado unidas se influyen mutuamente y de que la parte actúa sobre el todo.

b) Por semejanza (magia homeopática).

Es decir, lo que se parece está de alguna manera unido en el plano oculto. La simulación de un acto puede provocar, en un nivel distinto de realidad, la realización del acto mismo.

Además esta creencia justifica la antropofagia como técnica de asimilación a través de la manducación ritual, de las virtudes de un difunto que persisten en forma de "fuerza de organización" en todo resto de su materia física.

2. "El espíritu corporal" (ver 5.2.3.2.), especie de doble del hechicero que le permite, en función de su entrenamiento y facultades, realizar proezas imposibles a nivel físico y viajar a mundos de ensueño.

Otro grupo de "medicinas" lo componen aquellos objetos que por estar dotados de cierta singularidad han sido sacralizados por medio de prácticas rituales en las que no solo se legitima su culto, sobre todo se les trasfiere una energía mágicamente muy potente. Este es el caso de los objetos y las estatuas sagradas.

4.3.3. Amuletos.

El diccionario define "amuleto" como: "Objeto portátil al que supersticiosamente se atribuye virtud sobrenatural para alejar algún daño o peligro". Pero además de prevenir, curar o defender, el amuleto Fang puede servir para atacar o para conseguir beneficios.

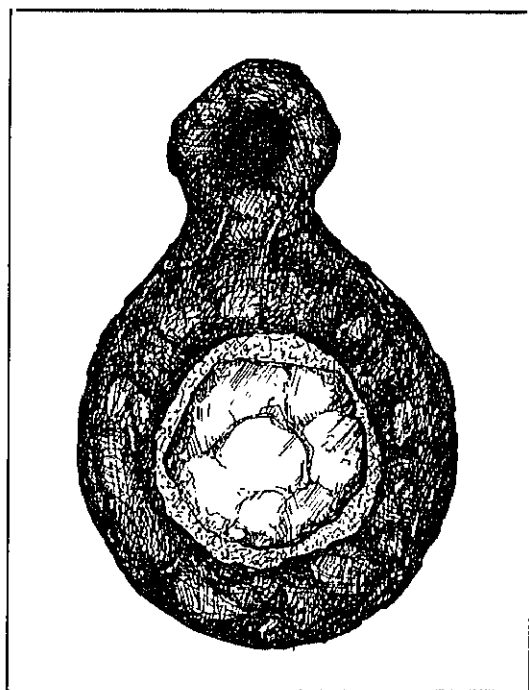


Fig.4.7.- Amuleto Fang.

En la biblioteca de Luba al consultar los cuadernos y notas de Perramón, había una increíble profusión de datos con el encabezamiento de "Amuletos Fang" o *Nguít*. *Nguít* es el nombre que recibe cierto tipo de amuleto muy común, consistente en un envuelto, generalmente de tejido vegetal, en forma de huso y del tamaño de un dedo que contiene distintas "medicinas" según su finalidad y a menudo huesos humanos, las mujeres lo cuelgan de la cintura y los hombres del pecho; el famoso bastón (*ntum*) del patriarca Afiri Cara (de este bastón tomaron

el nombre los descendientes del séptimo hijo de Afiri Cara, *Ntumu*, actuales pobladores de la zona Noreste de Guinea), tenía tres *Nguit* colgando de su extremo. También toma el nombre de *Nguit*, un pequeño cuerno de cabrito o antílope de 5 ó 6cms, relleno de sustancias mágicas y sellado con resina que se lleva colgado del cuello sujeto a un cordel hasta que éste se rompa por si solo, allí donde esto suceda quedará el hechizo que pretendía combatirse; por extensión del término se puede denominar *Nguit* a otros tipos de amuletos. A juzgar por lo leído en Luba, la colección del desaparecido Museo Misional de Santa Isabel debía albergar una impresionante muestra de este tipo de pequeñas obras del Arte conceptual, de ready-mades que diría Duchamp. La metáfora, el simbolismo y a menudo el lirismo son el requisito básico del éxito de un amuleto. Cito algunos ejemplos :

a) Defensas contra la brujería: (los objetos punzantes en sus múltiples variedades, parecen ser una de las más características formas de protegerse contra los brujos)

-Una corona de espinas, atravesada por cuatro bambúes afilados que a su vez atraviesan un fruto seco.

-Un enjambre vivo, una mata de pita o sisal, cactus, cardos o cristales en el umbral de la casa.

-Casco adornado con cuernos, espejos e imperdibles. Los cuernos están rellenos de "medicina contra-brujo", los espejos sirven para "ver" y adivinar, los imperdibles al abrirlos atrapan a los brujos. Según T. Crespo formaba parte de la vestimenta del jefe de la secta *Ngui*.

-Cencerros, campanas y silbatos de hierro para ahuyentar a brujos y malos

espíritus.

b) Traen beneficios y suerte:

- *Ndongo- Ndrique*, corteza recortada en forma de dije a la que se pega con resina un espejo , tras el cual se oculta una substancia mágica. Amuleto usado en el Ngui para favorecer la adivinación, dar fuerza y proteger al oficiante.

-*Ngok ngan*, canto rodado de sílice semejante a cierto hueso de la nuca del cocodrilo, vuelve invulnerable a su portador.

-*Mbang mbu*, cuerno o hasta tallado en madera semejante al Nguit, usado como protección en la guerra.

-*Ebab elé*, abalorio grande que contenía entre otras cosas, dientes de leopardo y un hueso de dedo de gorila. Lo llevaban los luchadores de *mesing* (lucha Fang) en el brazo para incrementar sus fuerzas.

-Vértebra de chimpancé, atada a la cintura del luchador de *mesing*, impide que éste caiga de espaldas (dicen que el chimpancé nunca cae de espaldas).

- Huesos de la mano de un ahogado, sujetos a la red de pescar, proporciona muchos peces.

c) Para la fertilidad y el buen parto: (son frecuentes las alusiones a los órganos sexuales).

-Dos frutos de *makora*, uno de los cuales está perforado y ambos con un corte que deja al descubierto la almendra.

-Caparazones de tortuga de tierra pintados de rojo y blanco (hay una *Eki*

que dice que la mujer preñada no debe comer tortuga, si lo hace su hijo nacerá arrugado).

-Culebra negra tallada en madera a modo de falo y dejada como adorno en los lugares de la casa que más frecuente la mujer.

-Envuelto de polvos de corteza de *fep* y hierbas de *beyem-elok* para ser aplicado a través de escarificaciones.

-Cuerno de antílope envuelto en una redecilla de fibras de piña, atado a la cintura de un recién nacido para evitar su muerte prematura. Según el doctor que recogió este amuleto, el cuerno contiene: "cera, resina de *ngumá*, carne humana de buena persona muerta, tierra de sepultura y puntas de pelo de un gemelo"

-*Biang Abum Abeñ* (medicina de tener hijos), consistente en una especie de falo unido mediante eslabones a un busto de mujer tallado en madera.

d) Remedios de Amor:

-El fruto de un árbol cuyo nombre significa reblandecer la piedra".

- cascara de caracol con un trocito de madera dentro, Mariano Ela, brujo de Nsoc-Nsomo, se restregaba las manos con él, según decía para ganarse la amistad de todos.

-Cuerno de antílope con dientes de serpiente cerastes pegados con resina, como "medicina" de amor.

-*Biang ndoman* (medicina de joven) descrita por Perramón en su colección. Consiste en un cuerno de antílope lleno de sustancias hasta rebosar, dispuestas en forma de mujer y aglutinadas con resina y con cuatro dientes

de la nieva ñek adheridos al conjunto simulando un peinado femenino. Dos orificios sobre el cuerno, representan los ojos. Se colocaba escondido de modo que la mujer a la que se quería conquistar, pasara por encima.

Muchas de las que catalogamos como esculturas, son en realidad amuletos, especialmente las pequeñas tallas con representaciones de animales en general: *Evequele chit*, de pájaros: *Evequele onon* o de peces: *Evequele knás*.

4.4. SECTAS Y SOCIEDADES SECRETAS

Brujos y curanderos comparten conocimientos y prácticas con sus semejantes, en reuniones y ceremonias que con el tiempo se estabilizan y reafirman en forma de sectas o sociedades.

Las sectas, como organizaciones independientes de raíz popular detentadoras de poder, se convierten a menudo en un revulsivo social enfrentado a las leyes establecidas. Durante la colonia fueron perseguidas indiscriminadamente y aún hoy en día con el gobierno en manos de los propios guineanos, sectas de la importancia del Mbueti solo son posibles en la clandestinidad. En época colonial L. Trujeda estudió las características de estas asociaciones, distinguiendo seis rasgos comunes a todas ellas:

1. Tienen como objetivo un fin concreto que, según el autor, generalmente es interesado.
2. Revasan el ámbito de la sociedad en sí, haciendo partícipes de su acción a otros: novicios, curiosos, enemigos, víctimas, simpatizantes, etc.
3. Poseen secretos de mayor o menor grado que no pueden ser desvelados por ninguno de sus miembros.
4. Se vinculan en forma de mutua dependencia con algún tipo de "potencia" de naturaleza diversa (animal, espíritu, cosa, etc), representada o localizada en un soporte material (escultura, objeto sagrado, etc).
5. Todo candidato a ingresar en la secta debe someterse a una iniciación.

6. El colectivo de iniciados es organizado de modo jerárquico en función de su antigüedad, conocimiento o fuerza personal.

Trujeda clasifica en tres grupos los tipos de sectarismo, atendiendo a sus objetivos:

a) Corporaciones profesionales:

Ciertas profesiones entre los Fang poseen las características de una sociedad secreta, en cuanto a que sus miembros se convierten en auténticos iniciados. Por ejemplo, los juglares, herreros, curanderos, escultores, guerreros, etc.

b) Asociaciones de protección (socialmente legítimas):

Unión de curanderos contra la brujería. De ellas principalmente trataré en este capítulo.

c) Sociedades de brujos (socialmente ilegítimas) :

Los *Beyém* se reúnen en el más absoluto secreto. Las atrocidades que se les atribuyen y el inmenso poder de sus conocimientos requiere un total misterio. Ningún autor que yo sepa se ha adentrado verdaderamente en el oscuro mundo de la brujería Fang. Su existencia nos es conocida más que nada por los desastrosos efectos de sus actividades. Aunque también han sido utilizados como chivos espiatorios, responsabilizándoles de todo mal.

4.4.1. CORPORACIONES PROFESIONALES.

He seleccionado como ejemplo típico de este tipo de sociedades iniciáticas a la institución de los juglares *Mbom-nvet*.

4.4.1.1 El *Mbom-nvet*, juglar Fang.



Fig.4.8.- Todavía hoy es posible encontrarse con alguno de estos personajes.

El juglar Fang no es simplemente un poeta-músico que entretiene en las fiestas, su Arte forma parte de la más profunda tradición, la transmisión de este oficio de maestro a discípulo posee todos los ingredientes de un ritual iniciático. El *Mbom-mvet* es respetado como un gran mago y "vidente", su Arte guarda la memoria de los grandes mitos del poblado *Ngong* y de las míticas tribus de los *Yembcuó*, los *Ocuñ* y los *Ayéguening*, pueblos heroicos y legendarios, alegorías de un mundo perfecto, a los que se atribuyen las más extraordinarias hazañas.

Iniciación: El viejo *Mbom-mvet* elige a su sucesor entre los jóvenes de la tribu y le entrega el amuleto *eyem* que concentra la "Fuerza" necesaria para que el juglar haga bien su canto. La ceremonia de iniciación tiene varias etapas:

1. El candidato recibe unos cortes sobre la palma de sus manos que convenientemente ungidos le capacitan para tañer el arpa *mvet*.
2. Muerto el maestro, el cuerpo es enterrado y pasado el tiempo oportuno, su cráneo extraído de bajo tierra y recuperado siguiendo el mismo sistema descrito para el collar *ngos* (ver 5.5.2.). Hasta que esto sucede, el discípulo es instruido por hechiceros y progresivamente poseído por su espíritu benefactor, que le hará incansable para el canto. Además según Aranzadi, debe macerar hierbas *osim* (*asim*= recordar) y tomarlas para que su memoria se fortalezca, ha de dejar que se paseen entre sus manos diminutas hormigas para que los dedos se tornen ágiles, no yacer con mujer, mirar al sol, etc. Las pruebas de valor a las que debe someterse, en ocasiones incluían el crimen ritual de un ser querido; un familiar o un amor que en compensación gozaría del honor de convertirse en algo así como su musa inspiradora, la persona invocada en todas sus actuaciones.
3. Cuando la calavera del maestro ha salido a la superficie, se prepara un gran banquete para el cual, el discípulo deberá conseguir cazar a los pájaros de más bello y potente canto.
4. Al igual que en el *So*, el novicio debe ahora vencer los miedos que los hechiceros se han encargado de infundirle y adentrarse en noche cerrada a la oscuridad del bosque, donde tendrá que encontrar y recuperar el cráneo

de su antecesor. De este modo se hace partícipe del mismo espíritu que animó a su maestro. Realizada esta prueba, entona a pleno pulmón su primer canto como nuevo juglar del clan.

5. Poseído del "espíritu", aún le falta la inspiración que habita en la cabeza del gallo. Para conseguirla el nuevo juglar debe tragarse de una vez y sin masticar la cabeza de un gallo mágicamente cocinado. El éxito de esta última prueba era anunciado por las mujeres con el jubiloso canto conocido como *Oyenga*. A partir de ese momento el nuevo *Mbom-mvet* rompe la dependencia con sus instructores y comienza su carrera en solitario o en todo caso, acompañado de un nuevo discípulo.

4.4.2. ASOCIACIONES DE PROTECCION.

La principal finalidad de las Sociedades de protección Fang es oponerse a la muerte y a la enfermedad entendidas en el más amplio sentido. Esta actitud se simboliza a través de su ideario anti-brujo. Los brujos, existan materialmente o no, representan el arquetipo social de las fuerzas destructoras de la vida.

Tessmann consideraba que había cuatro tipos básicos de Sociedad asociados a los cuatro elementos constituyentes de la creación, según la cosmogonía Fang: La Luna, el Sol, el agua y el fuego. El autor distinguía dentro de estos, dos pares de opuestos: Sol-Luna y Fuego-Agua, correspondientes respectivamente a los extremos: bien-mal, día-noche, vida-muerte, positivo-negativo, luminoso-oscuro. Efectivamente,

si recurrimos a la etimología de *So*, antigua raíz para designar aspectos relacionados con la Luna, comprobamos que ya sea por medio de derivados, como sufijo, prefijo, etc, es utilizada como partícula que implica "negatividad" para nombrar invariablemente seres, cosas o conceptos "oscuros" (*n-sö-m*= pecado, *n-sô-n*= tumba, *o-sô-n*= ignominia, etc). Siguiendo a Tessmann, tenemos el siguiente esquema de las principales sectas asociadas a los cuatro elementos:

A) Oscuras o Negativas:

1. Asociadas a la Luna: Secta *So* (= antílope).
2. Asociadas al Agua: Secta *Schok* (= elefante).

B) Luminosas o Positivas:

1. Asociadas al Sol: Secta *Ndong-Mba*.
2. Asociadas al Fuego: Secta *Ngui* (= gorila).

(Hoy en día la mayoría de estas sectas han desaparecido, han degenerado o en el mejor de los casos se han transformado adaptándose a los nuevos tiempos y generalmente cambiado de nombre)

A pesar de ser asociaciones de principios altruistas, nacidas en el seno del poblado, siempre fueron vistas con recelo por las autoridades del País. Antes de que la tradición sufriera el golpe fatal de la colonización, la más extendida y poderosa de las sectas de protección era el *Melan* (que por su relación con la estatuaria será tratada en un capítulo aparte, ver 6.2.). La práctica extinción del *Melan* habría supuesto el final de la cultura y tradición Fang si no hubiera

aparecido el *Mbueti*, secta que se está convirtiendo en el más potente exponente del renacimiento cultural Fang en nuestros días (por cierto que en el *Mbueti*, los elementos Sol y Luna comparten protagonismo en sus ritos).

4.4.2.1. El *So*.

So, significa antílope o cabra del bosque de vientre blanco y negro (*Cephalophus dorsalis*), animal cuya carne es un motivo frecuente de prohibición para los jóvenes. Este antílope, por su cornamenta en forma de luna creciente y sus costumbres nocturnas, es un perfecto símbolo lunar.

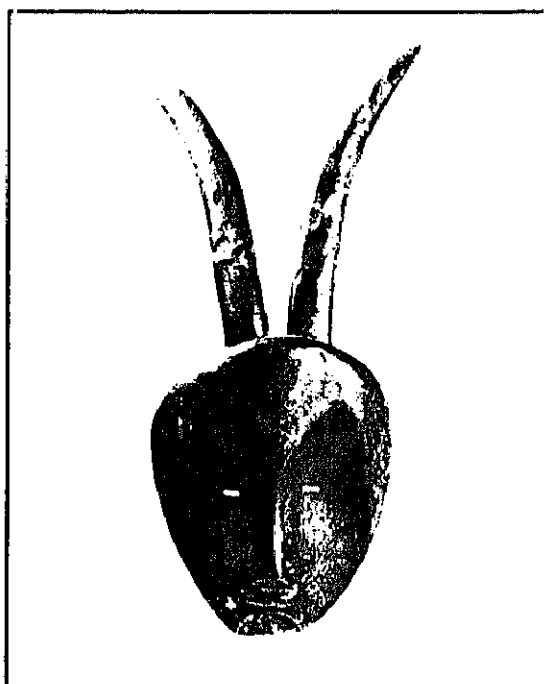


Fig.4.9.- Máscara de la secta *So*.

Según mis informadores, el ingreso en la sociedad *So*, era un paso previo al ingreso en el *Melan*. Los niños y jóvenes varones a partir de los 7 años se convertían en candidatos a la iniciación del *So*, mientras que hasta los 18 no podían acceder al *Melan*. El *So* parece ser la más antigua Sociedad iniciática de la tradición Fang.

Ceremonia de Iniciación:

Reunido el grupo de candidatos se procedía a construir, con cortezas de *ayon*, una choza apartada, *elig* o *esam*, donde tendrán lugar los ritos:

1. De madrugada, iniciados y novicios acuden a la llamada de los músicos. Cada uno portando su cuerno de *So* que les preserva de la brujería. La choza es consagrada como templo. Los iniciados bailan hasta que tras un tenso silencio se oye un canto fúnebre y hace su aparición el oficiante disfrazado de espíritu protector, con un vestido de rafia y la cara pintada de blanco, del color de los muertos, hablando con voz de ultratumba, distorsionado el sonido de su voz a través de un bambú tapado con una membrana de ala de murciélago: "¿Quién me llama? - grita - "¡El pueblo te ha llamado para que veas a sus hijos y puedas desde ahora compartir el *So*!" - contestan los iniciados y la danza se reanuda y los jóvenes entregan sus ofrendas al "espíritu".

2. Los candidatos son encerrados en el templo y sometidos a terribles pruebas de valor y astucia que pueden alargarse durante meses. Estas pruebas incluían la ingestión de excrementos y papillas nauseabundas, el ataque de hormigas carnívoras o convincentes amenazas de muerte por parte de los ya iniciados. Mientras tanto en el poblado es sacrificado un antílope *So* al que previamente se le ha narcotizado para evitar el mal presagio de que grite, su muerte silenciosa y la progresiva desaparición de su cuerpo en los vientres de los iniciados que se reparten el festín, simboliza el paso de la luna llena a la luna nueva. Una noche el oficiante se disfraza de *So*,

colocando sobre su cabeza una máscara o un cráneo de antílope. Los jóvenes deben salir al bosque y tratar de atraparlo, mientras los iniciados escondidos se esfuerzan en aterrorizarlos. A medida que vencen el miedo y regresan al templo reciben, como signo meritorio, un cuerno de So.

3. De madrugada la iniciación concluye, los jóvenes son tatuados en la nuca con las marcas distintivas de la secta.

4.4.2.2. *Ngui*.

"Cuando todas las otras medicinas han fracasado, toda la esperanza está puesta en el *Ngui*"

(M.A. Ndong).

Ngui significa gorila, el gorila simboliza el defensor de la moralidad y la justicia, una especie de vengador que devuelve mal por mal. En su origen era un medio mágico para equilibrar la balanza de errores y aciertos dentro de una comunidad; ante una desgracia el curandero asistido por el *Ngui*, reconocía su causa en algún error cometido por alguien del poblado, el *Ngui* restablecía el equilibrio a veces simplemente por el hecho de descubrir esa causa; en su origen fue un rito de penitencia. Aranzadi define al *Ngui* como el dios que arregla las medicinas que devuelven el mal a los hombres.

El *Ngui* se representa mediante una gran figura de barro, tumbada de espaldas al suelo (durante su construcción nadie en el poblado debía yacer en semejante postura), con un agujero en el vientre sobre el que se quemaba resina

olorosa de *atuc* (parecida al incienso) (fig.6.8.). "Las líneas y los rasgos (de la imagen) se modelaban con una intención de desmesura - dice Ocha'a Mve - para darle el aspecto expresivo y representativo de algo sublime". Junto a la figura del *Ngui*, colocan a veces una figura femenina llamada *Omoho*. Un curandero, el *mnom-ngui*, enarbola un fémur humano, otros dos atados de lanzas y un tercero rellena con veneno *enie* (estrofanto) una calavera, al tiempo que gritan conjuros hacia el incensario del vientre del *Ngui*, para que el humo se lleve las palabras "...y alcance a los brujos en las riberas y su cabeza su sexo se pudran al sol". Aranzadi recoge parte de un conjuro en cuyas solemnes palabras es fácil advertir el carácter "equilibrador" de esta ceremonia:

"Todo el mal que hicisteis se os quite

Bien de los bienes

Perseguid vuestro lugar. Vosotros iréis a él

Los que dan, dan. Los que quitan, quitan

Yo enderezo lo que ellos enderezan . La lanza pequeña. El cocodrilo cae de la palmera.

Partido. Vivido. Occidente del sol que va a su noche."



Fig.4.10.- Figura del *Ngui* (Tessmann).

La frágil figura a la que también llaman "el ojo del Ngui" queda protegida de la lluvia por una improvisada choza denominada *Elig* o *Elik-ngui*, rodeada de objetos punzantes y brillantes que son la mejor defensa contra la brujería (Tessmann publicó varias fotografías de estas figuras (fig.4.10.) y más recientemente, en 1984, el periodista español Novoa consiguió fotografiar otra en el distrito de Niefang, cerca de Ayene).

El *Nonm-ngui* es el hechicero que dirige las ceremonias, cuenta Perramón que de noche paseaba por el poblado con un cráneo en la mano, tocando sus dos silbatos; el *omá* de caña y el *abec* de hierro, espantando y luchando contra brujos invisibles.

El *Ngui* fue en sus orígenes una asociación de sabios de lo "oculto", capaces de "ver" los remedios y los males. Pero el talante "justiciero" de la secta *Ngui*, se fue desvirtuado hasta convertirse en una forma popularmente admitida de abuso y extorsión, en una especie de "mafia" que administraba justicia de modo un tanto aleatorio o en función de sus propios intereses. En un sumario de 1936 se recoge un incidente que refleja este estado de cosas: En el poblado de Vabe, en Kogo, una mujer fue acusada de robo. Ella se declaraba inocente, de modo que para salir de dudas fue convocado el *Ngui*. Los hechiceros del *Ngui* idean un cruel sistema de averiguar la verdad; forman una pelota con fragmentos de patas de cangrejo aglutinados con resina y la unen al extremo de un cordel, la pelota debe ser tragada por la sospechosa dejando que sobresalga fuera de su boca el otro extremo del cordel, para que un participante tire de el con fuerza. Si la pelota sale sin dificultad

la mujer es inocente, pero si no es así entonces las agudas patas de cangrejo le producirán graves lesiones internas y además será declarada culpable. Esto último sucedió con la mujer de Vabe, posteriormente se le azotó hasta morir. Los responsables de este crimen fueron juzgados por las autoridades coloniales y condenados a doce años de prisión.

J.A. Moreno asocia el *Ngui* a la llamada secta "Don Enrique" (probablemente castellanización de *Ndongo-Ndrique*), localizada en Guinea hacia los años 50. La secta pretendía luchar contra la brujería, cuando alguien perdía un pariente y tenía el convencimiento de que fue obra de los brujos, acudía a "Don Enrique". Los iniciados construían entonces una gran figura de barro de hasta 4 metros que representaba a un hombre tumbado boca arriba con brazos y piernas abiertos y el sexo bien resaltado, en el interior de su cabeza y vientre se enterraban huesos humanos. Se terminaba la figura, pintando el cuerpo de blanco y rojo, colocando unos espejos a modo de ojos y erizándolo completamente clavándole púas de bambú (de acuerdo a la creencia Fang de que los objetos punzantes atacan a los brujos), y escavándole en el vientre un incensario. También sobre el vientre se colocaba un potente objeto mágico, el *ndongo-biyen*, cráneo pintado de rojo relleno de "medicinas" y con ojos de espejo fijados con resina. Los sospechosos de brujería eran conducidos hasta la figura del *Ngui*, allí se les practicaban escarificaciones que eran frotadas con diversas "medicinas" y hasta con el propio *ndongo-biyen*. Algunas de estas sustancias debían contener venenos y muchos de los sospechoso morían, según los iniciados a causa de la venganza del *Ngui*. Paralelamente a la construcción de la figura y a sus ritos que se desarrollaban en

algún lugar escondido del bosque, en el centro del poblado se enterraba un recipiente relleno de reliquias y medicinas al que se hacía arder embadurnándolo con resina de *otu*, para provocar la muerte a distancia de otros brujos. "Desde el momento en que se profesionalizaba una práctica, hasta entonces benigna - concluye J.A. Moreno -, se corría el riesgo de que los "maestros" para demostrar su efectividad y conseguir mayores recompensas, llegaron a cometer asesinatos reales". La sabiduría del Ngui original parece haberse extinguido para siempre de Guinea tras la desaparición del gran sabio, mago y sacerdote Engonga Ovono Nsué que, según Ocha'a, murió en las cárceles de Mongomo hacia el año 1950.

4.4.2.3. Digoles

En la década del 40, los Fang de la colonia francesa de Gabón, oyendo hablar a los colonos de la época en tono admirativo de De Gaulle, interpretaron que debía de tratarse de un gran héroe, un guía; la encarnación del poder y autoridad suprema. Con la tendencia sincrética que les caracteriza, los Fang crearon diversas sociedades secretas que se apropiaron del nombre del legislador francés, como si se tratara de un héroe de la tribu. Perrois recoge los nombres de *Ngól* o "de Gaulle", mientras que en la colonia se castellanizó en "Digoles". Los iniciados de estas sociedades declaraban que el hecho de pertenecer al Digoles les hacía partícipes del "poder" de aquel héroe. El influjo de esta secta llegó hasta el territorio guineano, un cronista de la época al describir sus ceremonias resaltaba la tendencia a imitar los gestos castrenses europeos.

4.4.2.4. *Mibili o Mimbiri.*

Fue fundado hacia 1953 por el profeta gabones Jean de Boncoeur, extendiéndose rápidamente por Guinea Ecuatorial. En opinión de Binet más que un culto o una secta, es una modalidad de práctica médico-religiosa. Se la compara a una especie de fiebre espiritual, provocada por uno o más espíritus, generalmente femeninos llamados *Mimbiri* que son convocados con el fin prioritario de curar. Es más bien una secta femenina a pesar de que entre sus más altas jerarquías suelen figurar hombres. Se distingue de otras sectas de curanderos en que aquí el *Nganga* interviene como simple "médium" de un espíritu que es el que hace propiamente la cura.

Se reúnen en una choza usada a modo de templo, próxima al árbol *oyuma*, en cuyas raíces residen los espíritus. Los iniciados visten de blanco y pintan su frente, espalda y pecho o brazo izquierdo, según sean iniciados o novicios, con *empembe*, pigmento blanco, mezclado con polvos de *kumbelelé*. Las ceremonias de curación comienzan bailando todos al son de una música extraordinariamente dulce que poco a poco se va acelerando, al tiempo que los danzantes van cayendo en trance.

Como en la antigua ceremonia purificadora del *Abira*, en el *Mimbiri* los enfermos son bañados con una infusión de hierbas y cortezas previamente sumergidas en agua. El enfermo es llevado de madrugada al río y le sientan de espaldas a la corriente, el oficiante le pita con un silbato en los oídos, mientras los iniciados le lavan con las hierbas. Pasadas una o dos semanas de baños diarios, es

sometido a los vapores de ciertas plantas excitantes cuyo efecto acentúan con ruidos crispantes que terminan provocando una crisis nerviosa en el paciente que es seguida de un intenso efecto narcótico. Dicen que entonces, el enfermo pierde el sentido y su espíritu viaja a los mundos superiores. Entra en trance y es poseído, por su boca se expresan los espíritus, habla sin parar incluso en otras lenguas, haciendo predicciones, transmitiendo conocimientos... Después los curanderos expulsan de su cuerpo a los espíritus, pero no a todos; algunos deben permanecer con él para salvaguardar su vida.

A pesar de declararse enemigos del Mbueti, las características del *Mimbiri* son muy semejantes a las del *Mbueti* y en cierto modo podría considerarse como una variedad de éste: liturgia cristianizada, uso del alucinógeno *Ekaso* (de efecto parecido al *Iboga*) como vehículo sagrado, etc.

4.4.2.5. "Mademuaselle" o *Nfufup-nsisim* (espíritu limpio).

Secta de origen reciente, también conocida por *Ngon-Ntang* (=hija del blanco; nada que ver con la ceremonia del mismo nombre) contemporánea del Digoles, el *Mimbiri* y el *Mbueti*. Sus adeptos insisten en distanciarse de las secta "espiritistas", en el sentido de que entre ellos, el curandero no es poseído, sino tan solo aconsejado por los espíritus, sin llegar a perder su identidad. A esta secta de rituales y creencias más moderadas y por lo tanto admitidas por las autoridades, se adhieren la mayoría de los actuales curanderos, posiblemente evitando

implicaciones con las otras sectas más radicales que se mueven en la clandestinidad.

Binet lo identifica con el Mimbiri, dice que se convoca ante catástrofes sociales, epidemias, accidentes, etc. Un "médium", *Ndende* o "Mademoiselle", entra en trance y por mediación del espíritu de una mujer Santa, descubre la causa del Mal y busca su remedio.

En aquellas ceremonias a las que pude asistir, el elemento plástico, usado de modo "conceptual", sentaba las bases de un lenguaje de símbolos que cargaba de sentido el resto de la liturgia, estableciendo un paralelismo entre el mundo real y el mundo abstracto del rito.

4.4.3. SOCIEDADES DE BRUJOS.

En enero de 1945, en las proximidades de Evinayong, Mariano Ondo denunció a las autoridades coloniales que un tal Nvono le había dado un envuelto que resultó contener un pedazo seco de carne humana. Nvono confeso que pertenecía al cadáver del niño Nguema Ondo y se declaró jefe de una secta de brujos sobre la que dió detalles y nombres.

González Conesa recogió en 1950 algunos detalles de este suceso. Los miembros de una sociedad de brujos se caracterizan por su desmedida ambición de poder. Los futuros iniciados eran seleccionados desde el momento de nacer: si al

ofrecerle el dedo al recién nacido, éste lo aprisionaba con fuerza, se consideraba una muestra de superioridad y ansia de poder y era reconocido como posible candidato, por un iniciado que le visitaba de incógnito. Se esperaba hasta los 5 ó 6 años para "hechizarle" (ver 3.2.1, en lo referente al *evialeha*) y transmitirle el *evú* que desde entonces residirá en su estómago otorgando increíbles poderes a cambio de la obligación ineludible de alimentarle con carne humana (de lo contrario el niño enfermaría mortalmente).

Los brujos se reúnen de noche en lugares secretos del bosque, imitan el graznido del murciélago y el búho (animales asociados a la brujería) para que las gentes de los poblados próximos sepan que es noche de brujería y no salgan de sus casas. Sin peligro de ser molestados, deciden la identidad de su próxima víctima y planean la estrategia para matarla. A los tres o cuatro días de consumir el asesinato, desentierran el cadáver y se reparten el cuerpo de modo jerarquizado: el vientre para el jefe, el corazón para el que dió el veneno y el cráneo para el familiar que lo delató (de un modo terriblemente macabro vuelve a reproducirse el esquema tripartito de la persona simbolizado por el *Bieri* (ver 5.2.2.), vientre-corazón-cabeza, materia-hombre-espíritu, *Nzama-Nkwa-Mebegue*). Cada uno toma su parte y la seca y la almacena para ir alimentando su *Evú*, ya sea comiéndola o fumándola. Sus reuniones se conocen con el nombre de *Ngwel*.

4.5. EL MBUETI.

La secta *Mbueti* en pocos años ha conseguido una difusión tan grande entre los Fang, que en Gabón puede ser considerada casi como la religión nacional. En cambio en Guinea, el actual gobierno, heredero de la intransigencia ideológica de la colonia, mantiene el veto sobre la secta, acusándola de ejercer la antropofagia y otras costumbres de la temible brujería. A pesar de eso, el imparable crecimiento de la secta hace que su práctica abunde también en territorio guineano, aunque sea al margen de la ley. Los iniciados y simpatizantes de los poblados fronterizos con Gabón, acuden sin problemas al país vecino, los del interior tampoco han dejado de celebrar sus ritos amparados en el perfecto escondite que es la selva.



Fig.4.11.- Escena de una ceremonia *Mbueti*, fotografiada recientemente por Novoa.

El *Mbueti* no solo es un culto Fang, engloba a todo el conjunto de etnias de la zona. Surgió como reacción a la sistemática destrucción de los valores y costumbres tradicionales por parte de las autoridades coloniales, reuniendo ideas

e imágenes simbólicas de todos los cultos en una única religión sincrética. Dice Novoa: "Los grupos Bueti en seguida se hicieron muy compactos y difíciles de manejar por las autoridades coloniales, desconocedoras de su liturgia, jerarquía y profunda doctrina". Ciertamente en diversas ocasiones el gobierno colonial encargó a destacados investigadores que averiguasen los secretos y el modo de organización de la secta con el fin de buscar los medios para desarticularla; pero a pesar de los detallados estudios de expertos como el capitán Lorenzo Felices, González de Pablo ó A. de Veciana y de los crueles escarmientos con los que se castigaron a algunos iniciados, nunca se consiguió erradicar el *Mbueti* de Guinea.

Actualmente el *Mbueti* no solo está generando un renacimiento cultural y un nuevo Arte sagrado, además se ha convertido en la más extraordinaria e inesperada posibilidad para el investigador que desee profundizar en la esencia auténtica de la antigua y casi olvidada, cultura tradicional Fang.

4.5.1. Origen y desarrollo del *Mbueti* en Guinea Ecuatorial.

1863. Du Chaillu menciona la palabra *Mbueti* para referirse a cierto espíritu al que rinden culto la tribu Bantú de los Bakele.

1897. Primeros testimonios de misioneros y exploradores que citan a la planta *Iboga* como droga ritual utilizada por algunas sociedades secretas.

1911. Balandier identifica el *Mbueti* con el culto al *Bieri* Fang. Binet retoma años más tarde esta idea asegurando que: "La identidad conceptual entre el

Bwiti y el *Bieri* reposa incluso sobre una compartida raíz lingüística Bantú".

1923. Se detectan las primeras influencias del *Mbueti* en Guinea, aunque aún muy mezclado con otras sectas.

1927. Según Binet, se celebra el primer *Mbueti* propiamente guineano con Essi-Ndong como el primer iniciado guineano.

1948. El príncipe Birinda de Boudiéguay funda la llamada Sociedad *Bouity* y en 1952 publica su "Bible Secrète des Noirs selon le *Bouity*".

1955-57. Balandier estudia en profundidad las prácticas de la Secta entre los Fang de Gabón.

El *Mbueti* parece ser que comenzó en la tribu de los Bakui, en el Africa Central o bien entre los Mitsogho, al aplicar a su tradicional culto a los ancestros los nuevos descubrimientos psicodélicos de las "visiones" del *Iboga*. Desde allí pasó a los Ibeny, Benyabe, Masongo, Bepuno y Gabau hasta llegar a los Fang de Gabón, donde su primer iniciado fue el célebre profeta, Ndong-Obama-Eyen (del clan *Esingi*). Los iniciados gaboneses, Mbá Nchuchuma (del clan *Ndongo*) y Ebouga Ebouga (del clan *Aló*), lo introdujeron por el Sur de la Colonia a través del distrito guineano de Kogo y desde allí se extendió por la costa al resto del país. El culto en Guinea acabó emancipándose de la dependencia gabonesa y Mbá Nchuchuma asumió el título de obispo del país. En Guinea Ecuatorial los primeros iniciados de los que se tiene noticia fueron, Pablo Nicose, conocido como *Mosua* (del clan *Esambeng*), Essi Ndong (clan *Yemisen*), mártir del *Mbueti* ajusticiado en 1935 y Alfonso Bitomo, hijo de Nchuchuma que heredó de su padre el cargo de obispo y los también considerados mártires, Ntutumu Essiane, Mintsa M'Ewore, Essono

Meyo y Mba Ndong, todos ellos ajusticiados en la colonia durante los años 30.

4.5.2. Generalidades.

Mbueti, según H. Ramón Álvarez, significa "algo que está secreto". Para J. Sialo la palabra *Mbueti* es un compuesto de las partículas Fang: *wu* = muerte y *eté* = entre; *Mbueti* querría decir "entre los muertos".

A diferencia de otras sectas Fang, fuertemente sexistas, el *Mbueti* admite tanto a hombres como a mujeres, aunque se mantienen leyes rituales distintas para cada sexo. Otro detalle importante del estilo integrador de esta Sociedad es el hecho de estar consagrado por igual al Sol y a la Luna, al día y a la noche (los sacerdotes suelen pintarse en la frente un Sol y una Luna como representaciones del Bien y del Mal); reuniendo dos actitudes mágicas hasta entonces irreconciliables.

Es imposible tratar de definir una secta tan compleja bajo un único punto de vista:

1. Por una parte es una Sociedad de "videntes", en el sentido de utilizar sustancias alucinógenas que favorecen el trance y de basar la mayor parte de su contenido doctrinal en el resultado de las visiones y viajes por otros mundos de sus iluminados y profetas.

2. Además es una Sociedad fuertemente jerarquizada y sometida a leyes rigurosas que busca la autoprotección de sus miembros creando entre ellos poderosos lazos de fraternidad. Sus objetivos a menudo rebasan la esfera de lo religioso, introduciéndose en lo social y político; González de Pablo los presenta como un movimiento nacionalista encubierto y en un informe oficial aconsejaba al gobierno de la colonia que introdujera espías entre sus iniciados para provocar "cismas" o hacerse con la dirección de la Secta a fin de orientarla hacia fines favorables a la política colonial . En contraste con otras Sociedades secretas, existe en el *Mbueti*, una declarada voluntad de proxelitismo.

3. Su sincretismo le permite asimilar e integrar las ideas y los cultos autóctonos de los lugares por donde se establece. Así a medida que se extiende, surgen multitud de variantes, dando origen a escuelas y cismas que hacen muy difícil la identificación de un modelo plenamente ortodoxo. H.R. Alvarez localiza dos ramas principales en Guinea:

a) *Nyobe*. En el interior, en pleno territorio Fang. Seguidores de la leyenda *Bakui*:

"Manchuco , mujer de la tribu *Bakui*, del poblado de Tambanapuya, junto a Kombi, Ndong y Baybay; recibieron el *Iboga* con la condición de difundirlo a los negros. En un lugar oculto de la selva construyeron el templo *Abeng-Iboga*. Mientras tanto, Manchuco tomó a Manchupia como amante. Ahora para ir

al templo, debía esconderse de su hombre. Una vez Manchupia la siguió y fue descubierto, Manchuca no tuvo más remedio que iniciarle y le dio a probar el *Iboga* haciéndole "ver". Pero Manchupia debía pagar el precio de su iniciación; los otros iniciados le exigieron la vida de su mujer. Y Manchuca fue sacrificada como una cabra, colgándola por los tobillos boca abajo, mientras ella no cesaba de lamentar tanta injusticia, hasta que muere pidiendo la bendición de Dios. Dios la quiso premiar y dijo: - Tu serás el arpa *Ngoma*, las cuerdas serán tus tripas, la caja de resonancia tu vientre, las clavijas tus costillas, y la cabeza tallada tu cabeza. Los oficiantes convinieron en no enterrarla, le cortaron las extremidades y construyeron con su torso el arpa (según otras versiones, el instrumento no era el *Ngoma*, sino el *Obaka*) para hablar con Dios."

b) *Disumba*. En la zona costera, más propia de las tribus playeras.

Seguidores de la leyenda *Echogo*:

"En la tribu Echogo, vivía una mujer llamada Bangloko, casada con Mubay-bay, que no tenía hijos por lo que su marido la castigaba. En un sueño se le apareció su padre y le dijo que fuese al río y no se asustase de lo que allí viera, -debes recogerlo - le dijo - y sin decirle nada a tu marido, cavar la tierra y enterrarlo-. Vuelves a casa, haces comida, la llevas al lugar y verás maravillas. Así lo hizo, en el río vió una anguila (*Ngo*), pero al seguirla..., metió la mano en un agujero y en su lugar saco huesos humanos, los enterró como le dijo el sueño. Cuando fue a llevarles comida, le abordaron unos hombres que se presentaron a sí mismos como parte de su sueño y le dijeron: - Regresa a casa

y detrás encontrarás una planta llamada *Iboga*, la limpias, la comes y volverás a ver. Así lo hizo al día siguiente y vio a la Trinidad, cada día vuelve con comida al lugar. Una vez el marido la sigue gracias al rastro de ceniza que metió en la cesta (*Ncue*) de su mujer. Al darse cuenta la mujer en el lugar grita: *!Yamba!* *!Yamba!* - los espíritus responden - *!Muma!* *!Muma!*. Los espíritus exigen al marido una multa, pero como nada tiene les sacrifica a su mujer. Colocan su corazón en una guitarra que le obsequian y el resto se lo comen y le dicen :- Ahora tu debes transmitir esto a otros, de generación en generación" (según Anastasio Beda)

El *Mbueti* es el resultado de una inteligente mezcla de elementos occidentales, sobre todo cristianos, con elementos africanos, asombrosamente integrada con las raíces de la antigua cultura Fang. Dice Binet: "Jesús, María, Adán y Eva, son asimilados a entidades espirituales puramente Fang..., entidades que el Ser Supremo muestra durante los éxtasis tras la absorción de la droga". Es habitual que las gentes del *Mbueti* atribuyan sus revelaciones a entidades de la mitología cristiana como San Miguel Arcangel (Madan-Ondon) instructor del profeta Gabriel

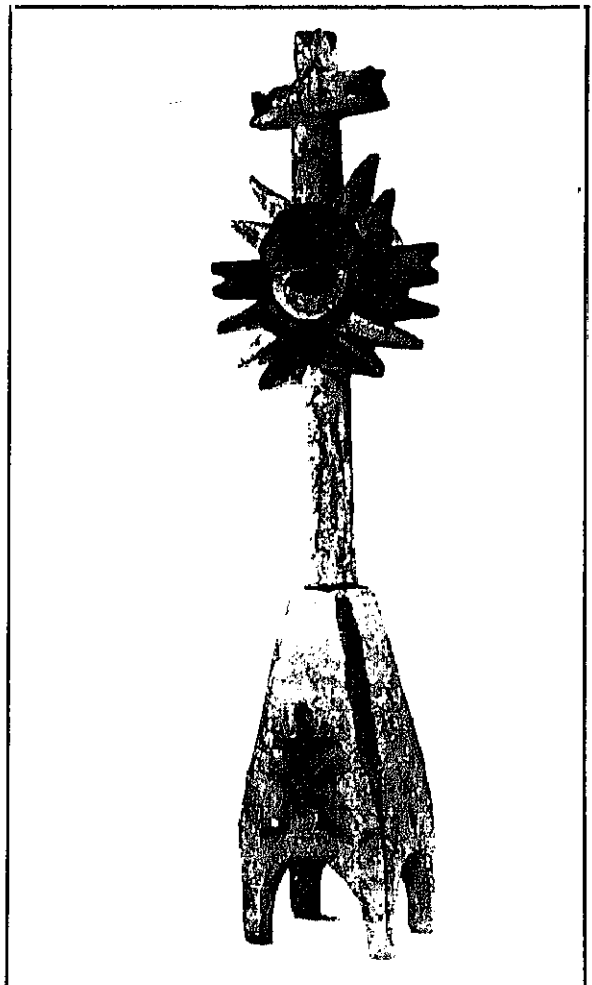


Fig.6.12.- Objeto litúrgico del Mbueti de clara inspiración cristiana (Museo Etn. de Madrid).

Mbá.

En el *Mbueti* se recrean formas de la liturgia cristiana con un contenido profundamente africano. Al igual que el latín era el idioma esotérico de la Iglesia, en el *Mbueti* la mayor parte de los cantos y rezos se realizan en un idioma secreto cuyo significado sólo los más iniciados conocen, mientras que el resto recita de memoria. Sirva de ejemplo el siguiente canto extraído del cuaderno de un *Banji*:

"iAsimokeka, ô ô ô
Asibongondye ká, ô ô ô
Okove
Muana ndongo tyanga
Tuasgani ká
Eháhá, háe!"

Las ceremonias comienzan cuando el sol se pone y terminan de madrugada. Durante toda la noche se baila, se canta, se dan enseñanzas y a través de trances místicos se transmiten mensajes del mundo espiritual. los participantes visten túnicas blancas con símbolos pintados en rojo, generalmente, cruces, estrellas, soles o lunas. Los colores rojo y blanco son característicos del *Mbueti* y subrayan la unión de los opuestos luz-oscuridad, bien-mal, vida-muerte, que es una constante de la Secta. Al comenzar los ritos se encienden dos velas, una es el Sol (*Kombi*) y otra la Luna (*Ngonde*), durante toda la noche son constantemente cambiadas de sitio, simbolizando el movimiento de los dos astros, hasta que retornan a su posición inicial al clarear el día, señalando el final de la ceremonia. Este movimiento circular es muy frecuente en las ceremonias de la secta, la mayoría de su bailes se basan en reiterados recorridos circulares a lo largo del templo.

4.5.3. Terminología ritual del *Mbueti*.

1. Orden jerárquico:

En función del grado de iniciación alcanzado, los adeptos a la Secta adoptan diferentes cargos:

-Maganga: Conjunto de adeptos al *Mbueti* de una localidad o parroquia.

-Nguse o Ntembanji: Neófito, simpatizante o aspirante a la iniciación.

-Bandji: Iniciado de base, alguien que ha pasado con éxito el rito de ingreso.

-Bene: Músico-vidente que toca el arpa *Mgoma*.

-Ñima: Sacerdote que además de la iniciación ha superado un rito de pasaje.

-Yombo: Cada una de las tres mujeres que presiden la ceremonia y que juntas representan el Espíritu Santo, aspecto femenino de la divinidad. La más anciana, situada en el centro, es considerada "La Madre", encarnación ritual de la Virgen María con el nombre mítico de *Dinyae* o *Nyingon-Mebegue*.

-Okambo o Kombo: Jefe del *Mbueti* local, persona generalmente anciana que posee una reconocida experiencia en todo lo relativo a la Secta. A veces utiliza como distintivo un báculo de madera de calabó coronado por una cabeza de mujer tallada con los ojos brillantes de espejo o de chapa y un corazón gravado hacia la mitad del bastón.

-Motopo: La más alta jerarquía, equivalente a un Papa.

2. El espacio sagrado.

-Mbanja o Abeng-Iboga: Nombre que recibe el templo del *Mbueti*. Es de planta rectangular y tejado a dos aguas, muy similar en su estructura a la típica casa Fang, de hecho en algunos casos se trata de una simple choza adaptada, orientado con el lado opuesto a la puerta hacia el Norte o hacia el mar. Tiene la entrada deliberadamente baja, para que aquel que pase se vea obligado a bajar la cabeza en señal de humildad. Todo a lo largo de las dos paredes laterales más largas, *kamas*, se dispone un par de bancos de bambú corridos: el de la derecha para los hombres y el de la izquierda para las mujeres (según se mira hacia el altar); sobre ellos se sientan los asistentes respetando el orden jerárquico, cuanto mayor sea su cargo o antigüedad más próxima al altar es su posición. Al fondo, el altar *mongobo*, delimita el santuario o *Njimba*. En los años 20, según los estudios de Daney y Abbe Walker, en este altar se exponía la imagen del *Mbueti* en forma de estatuilla antropomórfica de madera o barro pintada de rojo y blanco que, al igual que el Bieri se asentaba sobre los cráneos de antepasados ilustres. En Guinea debido a su carácter clandestino, la Secta no puede actuar con demasiada ostentación, y los templos son menos sofisticados y a menudo se limitan a un improvisado cobertizo.

-Njimba: Recinto reservado del *Mbanja* al que solo tienen acceso los altos iniciados. A veces se sitúa en una choza independiente del templo.

-Akom o Mosimbiako: Columna central a la entrada del templo con un orificio a la altura de los ojos, que le atraviesa de lado a lado, símbolo de la

puerta del cielo por donde dicen que pasan al morir las almas de los grandes iniciados, el cuerpo al no poder pasar se queda fuera. Al lado derecho de esta columna está la puerta de entrada al templo, y al izquierdo la de salida. A veces bajo la columna esta enterrado un famoso iniciado o alguna sagrada reliquia.

-Yiek o Etanbanga: Hoguera ritual o vela de resina de *okume* localizada en el centro exacto del templo que representa el fuego primordial que hizo que se secará la Tierra. Según dice un Mbanji: "El fuego es demasiado fuerte para los espíritus, nosotros lo sustituimos por una linterna cuando empiezan las danzas". El *Yiek*, representa el corazón del *Mbanja*; dice un Bandji: "El *Etanbanga* es la maquina que hace andar la casa, gracias a ella, el templo puede desplazarse hacia el Sur, hacia el Norte y hacia el mar". Además del corazón, el *Yiek* representa el centro de unión de los contrarios masculino y femenino, espíritu y materia: el *Nlem-mvore* (un solo corazón). Según los detractores del *Mbueti*, al crear un nuevo templo se sacrificaba a una víctima humana, partían el cuerpo en dos y enterraban la parte superior en el lugar donde será colocada la hoguera.

-Eboka: Plaza donde se realizan los bailes. Comprende el espacio inmediatamente anterior al templo, situado entre la hoguera exterior con su agujero *ku* y la columna *Akom*.

-Manbongo: Sepultura sagrada. Espacio situado entre la hoguera y el altar. Zona exclusivamente masculina.

3. Instrumentos rituales:

-Ngoma: Arpa del *Mbueti* (fig. 4.13.). Más que un instrumento de música es un transmisor de mensajes del más allá, su música, por cierto bellísima, es la propia voz de los espíritus. Son consideradas como objetos de gran poder y suelen ocultar en alguna oquedad una importante reliquia.

-Be: Arco sonoro de una sola cuerda semejante a un arco de

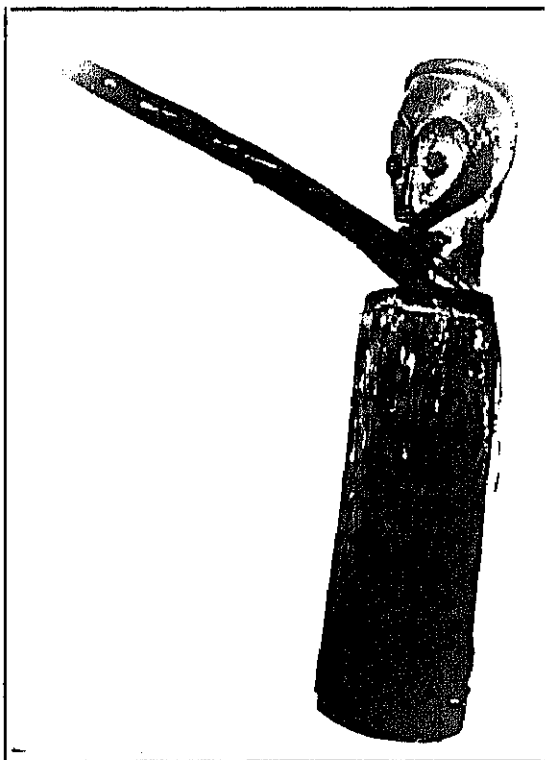


Fig.4.13.- Arpa Ngoma (Museo Etn. de Madrid).

caza. Su música es considerada mediúmnica. También formalmente, el arco posee un simbolismo concreto que realza su faceta mediadora: el palo curvado representa el camino de la vida a la muerte, siendo su extremo más ancho el "Poblado de los hombres", la vida terrena, y su extremo más delgado el "Poblado del Padre", el más allá; a la cuerda que se tensa entre ambos extremos se le atribuye un doble plano de existencia, su música une los extremos, comunica las dos realidades entre sí.

-Ngom: (ver 5.8.1.).

-Obaka: Instrumento de percusión consistente en una gruesa caña de bambú con un corte longitudinal, que es percutida con dos palos. Existe otra versión del *Obaka* que proviene de la leyenda de Manchuco: Cuatro huesos sirven

de soporte a un tronco de esqueleto humano, sobre el que se golpea con dos palos llamados *mviás*. El *Obaka*, *ubaka* o *Mabaka*, se sitúa por delante del altar como límite visible de este espacio sagrado.

-*Mbudi*: Cuerno que utiliza el *Kombo* para convocar a sus parroquianos.

-*Echiga*: Silbato para invocar a los espíritus.

-*Elenga*: Campanilla que sirve de aviso a los asistentes para guardar silencio y preparar la atmósfera de solemnidad que precisa la venida de los espíritus.

-*Eyene*: Espejo sagrado, frente al cual el neófito relata sus visiones.

(Existen además una numerosa variedad de objetos litúrgicos, custodias, copas, sagrarios, etc. (fig.4.12))

4.5.4. Doctrina del *Mbueti*.

El *Mbueti* es un culto basado en doctrinas "reveladas". Es una creencia abierta, continuamente enriquecida con las nuevas experiencias de sus videntes. Por ejemplo existen múltiples variantes del mito de la creación que reciclan las viejas historias tradicionales: Adán y Eva, son llamados, *Nvié* y *Mienva*, respectivamente. *Moangadecaso*, es la versión *Mbueti* de Lucifer, su reino se asienta en las profundidades del mar (lugar del que se dice que también provienen los blancos, por el color de su piel que es como el de los ahogados y el modo en que surgen sus barcos por el horizonte como si emergieran de las profundidades). *Moangadecaso* manda a uno de sus jefes, *Ayibembe*, para que tiente a *Mienva*. Al pie de un árbol,

el enviado le dice: - ¿Como tu, siendo mujer, puedes estar así., sin hacer nada?... Tu tienes hombre y debes fornicar. *Ayibembe* la convence haciéndola creer que con esta acción podrán asemejarse a *Maguma*, su Creador. *Maguma* les había advertido que debían esperar hasta el momento apropiado, pero ellos desobedecieron, se acostaron juntos, y pecaron (el "pecado original" en la tradición Fang ajena al *Mbueti*, también va siempre asociado al sexo). Tuvieron tres hijos, pero el primogénito, *Kombi* (el Sol), mató a los otros dos. *Maguma* le impuso entonces el castigo de caminar siempre de espaldas rodeado de anzuelos de fuego., al atardecer baja tiñendo de amarillo las palmeras y enganchando con sus anzuelos a los enfermos y moribundos.

En el siguiente fragmento recopilado por Antonio de Veciana en los años 50, se narra una versión *Mbueti* sobre la Creación del Hombre con el Creador (*Mwanga*) convertido en un escultor exigente y comprometido, que sólo se da por satisfecho si su Obra Maestra surge por implicación de su propia existencia (sangre como principio material), esfuerzo personal (sudor que al transformarse en gusano se revela como principio formal) y aliento (principio energético o vital):

"*Mwuanga* formó con mucho cuidado una figura humana. Para ello moldeó con barro con exquisito cuidado. Cuando la hubo acabado se separó de ella para poder verla mejor, y después de muchas consideraciones no le gustó. Enfadado consigo mismo, la agarró con las manos, y con un fuerte soplo la lanzó muy lejos. La figura cayó en lo más profundo del bosque, y por voluntad de *Mwanga* se convirtió en el eco.

Reanudó su trabajo, y tampoco fue de su agrado lo que obtuvo. Entonces, irritado, cogió la figura con sus manos, la dobló en forma de arco, diciendo: "Ya que no has salido de mi agrado te convertirás en un *ngongonamueka* (hombre salvaje), el hombre te encontrará y al jugar contigo oírás tu lloro".

Mwanga intentó por tercera vez hacer al hombre. Para ello tomó barro, una bolita de oro y un poco de su propia sangre. Lo mezcló todo e hizo una nueva figura. Cuando ésta estaba tendida en el suelo se dió cuenta que le faltaba algo. Tomó entonces, pelo de su frente y de su nuca y sudor de sus dos axilas, lo amasó todo, dándole forma de gusano; y así nació el *pojie* (especie de gusano):

El Padre colocó dicho gusano sobre la figura, y éste entró dentro, vaciándola poco a poco, abriendo todos los conductos y cavidades que el hombre tiene. Al llegar a la cabeza hizo dos cavidades, y con ello acabó su trabajo. Entonces el Padre dijo (al *pojie*): "Por haberme obedecido podrás quedarte entre los bambúes y vivir de su médula."

Mwanga se separó de su obra para poder observarla mejor, y al verla quedó satisfecho. Para completarla tomó aceite de *Eyabe* y relleno con él todas las cavidades que el gusano había labrado. El aceite se extiende por todo el cuerpo, unta las articulaciones y es fácil de observar que al apretar la nariz con los dedos salen unas gotitas blancas que no son otra cosa.

Entonces ordenó a la figura que se levantará, y la figura se levantó. Luego le ordenó que se acostara, y la figura se acostó. Y *Mwanga* se agachó, sopló sobre la boca de la figura y con su aliento le dio la vida. El nuevo ser se llamó *Mabia* (Adán), y al tomar vida miró con asombro a su Padre. Este hizo en un instante una deliciosa huerta y en ella depositó toda clase de plantas y animales. Hizo también

una casita con dos habitaciones y dejó una de ellas cerrada. Cuando hubo acabado dijo a *Mabia* : "Eres dueño de todo lo creado. Goza de cuanto veas, pero no abras la habitación que he dejado cerrada...Cierta día, *Mwanga* bajó a visitarle, y al marcharse *Mabia* gritó: "Padre, Padre, ¿Como me dejas solo?". Y el Padre comprendió que no era bueno dejarlo solo. Para remediar esta situación le infundió un profundo sueño, y mientras dormía formó otra figura, extrajo del hombre una costilla y la colocó en el interior de su nueva obra, y así nació *Mbia* (Eva), la primera mujer".

En la versión de Aquilino González de Pablo (1946), aunque los nombres de los protagonistas varían ligeramente, algo habitual en un tipo de culto tan disperso como éste, coincide con la anterior en atribuir al hombre una consanguinidad con su Creador. De especial interés resulta su alegórica descripción del metabolismo humano y su construcción. Poesía, humor y símbolo, se reúnen en esta exquisita leyenda:

"*Maguma* (el Creador), después de crear el *Changue* (el Mundo), formó los primeros seres: *Nvié* y *Mienva* (Adan y Eva).

Para *Nvié* utilizó una mezcla hecha con palo de *Alam* (droga propia del antiguo *Melan*), *massa* (fruto craso) y tierra. *Mienva* fue creada con una costilla de *Nvié*, *Iboga* (droga propia del nuevo culto *Mbueti*), *massa* y tierra.

Maguma, con un cuchillo , *ngonotoro*, le quitó un trozo de carne y así se hizo la boca (este trozo al caer al suelo se transformó en el animal *eyok*, especie de babosa). Los ojos le fueron abiertos con agua de la caña de azúcar, para que por ellos pudieran asomarse los dos niñitos que en su interior colocó. La nariz se debe

al trabajo de estos dos niños y es como el fuelle, que al abrir o cerrar los ojos aspira o expulsa el aire. Las orejas, *mató*, son como las asas de la olla y sirven para que mediante ellas se pueda agarrar la cabeza. El corazón es la casa de *edimu* (que González de Pablo traduce como, alma), y en un depósito que lleva en su interior se conserva la sangre de *Maguma*. Está dotado de ocho nervios de tonalidad distinta y merced a los cuales, lo mismo que sucede con las cuerdas de la guitarra, la persona puede hablar. Cuando alguno de ellos está roto, al moverse no da sonido a la palabra. Y así, si se pretende decir *cayuco* (sencilla embarcación consistente en un tronco hueco) se dirá *nsalang* (relámpago). *Edimu* (el alma) está guardado en el corazón y formado con sangre de *Maguma* y polvo de oro. Pues hallándose *Maguma* un día trabajando con *ngonotoro* (cuchillo) un anillo de oro, el polvo o raspaduras que iba arrancando se depositaban sobre la túnica. Contemplando este polvo, saltóle la sangre de la nariz y de la mezcla formó el alma..."

J. Binet recogió a partir de 1963 una interesantísima colección de relatos esotéricos del *Mbueti* Fang de la voz de algunos de sus más destacados profetas vivos: Paul Bekale al que la Virgen se le aparece desde 1956 haciéndole todo tipo de revelaciones; Daniel Abba, escultor de Mitzig y Aloys Avelé, fundador de la rama *Ndea*.

Según las revelaciones de P.Bekale, el nombre completo del Creador sería: *Mebegue-Nkwa-Sokome-Mbongwe*; Agua-Fuego-Sabiduría-Viento, los cuatro atributos o espíritus del ser supremo anterior a la Creación. La Creación se desarrolla en dos planos:

1. Plano divino: Creación de los principios formalizadores : "Potencia ovular" y su transmigración en el arquetipo: "Formalización corpórea". La unión del Fuego masculino (*Nkua*) y el Agua femenina (*Mebegue*), necesita del Viento o "soplo de vida" (*Mbongwe*) para crear los dos huevos primordiales. Pero aún es necesaria la intervención de la Sabiduría (*Sokome*) que lanzando un grito origina la vibración (el "Om" hindú o el Big-Bang de la ciencia moderna) que libera los principios latentes de la Creación, produciéndose la "explosión de los Huevos" y el nacimiento del mundo representado por la imagen de un niño y una niña, *Nzame* y *Nyingan*. Estas almas gemelas, deciden por propia voluntad encarnarse en la Tierra como marido y mujer, la risa de *Nyingan* produce la nueva vibración que hace posible su corporización: En el ser humano que nace, la materia, a través del alma se diviniza, en contrapartida el alma encarnada se distancia del plano divino.

2. Plano psíquico: Caída o culpa del arquetipo. Lucifer tienta a la mujer y engendra a Caín. Caín representa al hombre precipitado en la materia, sometido al tiempo, separado mientras viva del plano divino. La muerte es creada como único medio posible para desprenderse de la envoltura material y retornar a lo divino: "El hombre al morir toma la vida de *Nzama*", dice una canción de Daniel Abbá. El *Iboga* y la música de los instrumentos del *Mbueti*, instruyen al iniciado sobre este viaje de retorno al origen, permitiéndole momentáneamente la posibilidad de "ver" con los ojos hasta entonces cerrados del espíritu.

En el universo de Bekale, al igual que en el "samsara" del budismo, se describe un ciclo continuo de encarnación-reintegración con lo divino-reencarnación. El "alma" del plano divino desciende a través del hombre a la materia y regresa a su origen tras la muerte, entonces inicia un nuevo descenso al plano material y así sucesivamente (ver 5.2.6.). En el curso de cada encarnación la esencia del hombre evoluciona o por el contrario involuciona (caso de los brujos). El plano material supone una manifestación temporal y cambiante del plano divino atemporal. El Iboga "detiene el tiempo" del plano material, restableciendo la comunicación con lo divino.

4.5.5. El *Iboga*.

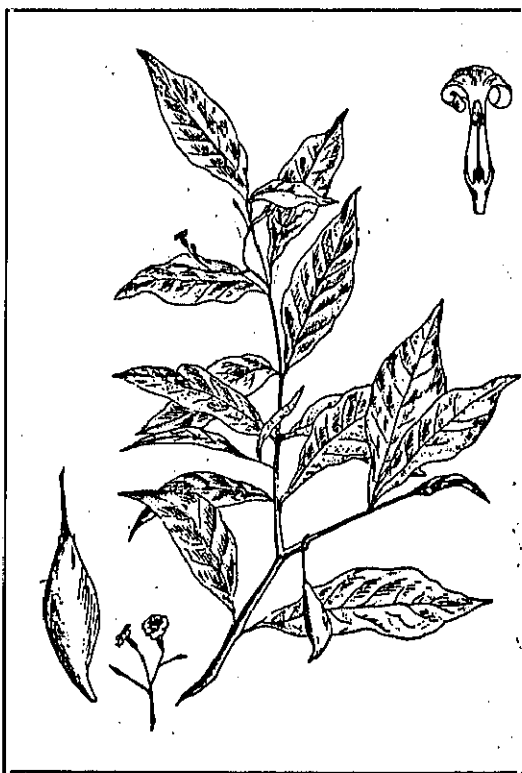


Fig.4.14.- La planta del Iboga.

El *Iboga* (pronunciado ibôa) (fig.4.14.), es un arbusto alucinógeno de la familia de las Apocynaceas (*Tabernanthe Iboga*) que alcanza aproximadamente los 150 cm de altura y que crece con relativa abundancia en la zona oeste del Africa Central, incluyendo a Guinea Ecuatorial. Aparece de forma espontanea en los claros del bosque aunque también puede ser cultivada sin demasiada dificultad. La planta posee, especialmente en sus raíces,

varios alcaloides concentrados en proporciones de 6 a 10 gr/Kg: Además de ibogaina, contiene ibogamina, iboluteina y tabernanthina. El clorhidrato de ibogaina es un poderoso excitante y tónico cardíaco que puede llegar a ser mortal en dosis elevadas.

El *Iboga* puede ser considerado como una droga de "conocimiento", se ingiere para poder "ver" el "cielo", el mundo de donde procede el hombre. Permite que temporalmente el alma pueda desprenderse del cuerpo y regresar a su lugar de origen. El *Iboga* facilita al neófito el acceso a realidades trascendentes a las que de momento no puede viajar por sí mismo. Cuando avance en su entrenamiento y se convierta en iniciado de alto grado, ya no necesitará la droga, entonces su capacidad para entrar en un "estado alterado de conciencia" está desarrollada y puede ser utilizada a voluntad: Bastará con prestar atención a la música del arco *Mbueti* para entrar en los niveles sutiles. El arco se considera un medio más perfecto que el *Iboga*, pero sólo una minoría alcanza el nivel de evolución espiritual suficiente para "ver" a través de su canto.

El neófito, asistido por sus padrinos, toma de la mano de la *Ñima* la ración de *Iboga* que la suerte haya dispuesto para él (unas semillas lanzadas al aire determinan la dosis que cada aspirante deberá recibir), a continuación traga unos litros de agua o de un brevaje anaranjado que contiene jugo de caña que suaviza el desagradable amargor de la droga. Para favorecer la videncia inducida por el *Iboga*, le es aplicado en los ojos un colirio vegetal llamado *nguse*, compuesto de trozos de *ibama* disueltos en agua.

Cuenta la leyenda que habiendo pasado un año desde que Jesús fuera crucificado, María no cesaba de sufrir y lamentarse por la muerte de su hijo. Jesús compadecido pidió a Dios la planta *Iboga*, bajó de la cruz y la dejó en casa de su madre. Desde entonces María sabe que Jesús sigue vivo, cada día toma *Iboga* y puede verlo con sus propios ojos. María quiso que también otros pudiesen "ver" y pidió a su hijo más *Iboga* para los hombres y mujeres del poblado. Venciana recoge otra leyenda que asimila al *Iboga* y lo que este representa, es decir, el conocimiento infuso, la inspiración, la intuición y la "videncia, al modelo africano de sabiduría, frente al modelo occidental basado en la lectura, la razón y el laboratorio: *Maguma*, el Creador, hizo de su propia costilla, al niño blanco y al niño negro y les dió a escoger entre una silla muy refinada y otra tosca. El blanco tomó la primera y el negro la segunda. Después les ofreció, un libro, un papel, un lápiz, un hacha y un machete. Y el blanco eligió el libro, el papel y el lápiz, y el negro quiso el hacha y el machete. *Maguma* se fue, pero antes les dijo: - Si necesitáis llamarme, preparad un fuego y el humo me servirá de señal -. El blanco hizo su fuego y el humo ascendió sin dificultad, el humo del negro en cambio, se perdió en remolinos por el bosque. Manguma lo supo y con suciedad de su mano izquierda creó la planta *Alam* y se la entregó al negro para que, tuviese posibilidad de "ver" y "saber". Pero el *Alam* cayó en manos de los brujos, entonces Manguma dio a los negros el *Iboga*. (Del *Alam* se extraía el alucinógeno utilizado en el antiguo rito *Melan*, efectivamente con la persecución que sufrió el *Melan*, gran parte de sus conocimientos y prácticas encontraron refugio en la brujería, el *Iboga* en sustitución del *Alam* pretende alejar al *Mbueti*, heredero del *Melan*, de posibles suspicacias).

4.5.6. La iniciación.

El ritual de iniciación también llamado "Pasar un hijo", responde según las múltiples variantes del *Mbueti* a muy diversos matices. Salvando las pequeñas diferencias particulares de cada caso, el proceso es más o menos así:

1. El *Nguse*, o candidato hace saber a un *Bandji* (iniciado) su deseo de pertenecer a la secta. El *Bandji* se convierte así en su padrino, necesita además una mujer iniciada que le haga de madrina (en adelante estos serán sus padres espirituales) juntos transmiten su solicitud de ingreso a las jerarquías del *Mbueti*. En caso de que se le admita, es conducido con los ojos vendados hasta el lugar de reunión convenido y sometido a interrogatorio. Si después de interrogarlo se le sigue considerando apto, se le indica que debe encontrar una planta conocida como *ochunga* y arrancarla de modo que se arañe y sangre por el meñique izquierdo, el padrino recogerá la sangre. Debe entonces mantener un mes de abstinencia sexual y otras "prohibiciones" específicas, antes de proceder a la ingestión del *Iboga*. Mientras tanto sus padrinos le instruyen en las doctrinas básicas. El día anterior a la ceremonia toma un potente vomitivo que le limpia el estómago y guarda ayuno total.

2. Al atardecer, en las proximidades de un río, el *Kombo* hace la presentación del nuevo candidato a las deidades, el sacerdote pinta sobre la corteza de un árbol de *motunga*, un signo rojo (alusión a la menstruación

femenina) y un signo blanco (alusión al esperma masculino) y con la unión de ambos signos representa el momento de la fecundación que da lugar al nacimiento del futuro *Bandji*; después, golpeando tres veces con un cuerno sobre el tronco del árbol llamado *mabandiko*, notifica al otro mundo la llegada de un nuevo adepto. Al neófito, mientras tanto, le sientan sobre una piel de gato montés (*Ekó-Nsing*), simbolizando a la embarcación con la que cruzará el mar de este mundo para viajar al más allá; a continuación le imponen la piel sobre la cabeza para dar a entender su nacimiento a una nueva vida. Ayudado en todo momento por sus padrinos, el neófito desnudo toma finalmente su dosis de *Iboga*. Entonces confiesa sus pecados a los padrinos y todos juntos se introducen en el agua del río hasta la cintura. Los padrinos abren sus piernas y su ahijado debe pasar buceando, primero por las del "padre" y después por las de la "madre", en uno y otro sentido. Al salir por segunda vez de las piernas del "padre", este le aplasta sobre la cabeza que emerge, la planta *mabondo*, simbolizando la apertura de la mente al conocimiento. Su padrino le pinta de blanco la cara diciendo: "Te preparo para tu muerte, porque cuando despiertes serás una persona nueva". La sangre del meñique del neófito, y otras partes de su cuerpo, como uñas o pelo, son enterradas por el Kombo, como representación de su muerte simbólica. Cuando surgen los primeros síntomas de embriaguez: rigidez de la nuca, sabor metálico, opresión en el pecho y ampliación de la percepción; es trasladado a una estancia determinada del templo reservada para los trances visionarios; el Kombo le entrega una espada de madera para defenderse de los malos espíritus y un tronco donde apoyar la cabeza: "La

única referencia que te mantendrá unido a la tierra". Mientras, se sacrifica una gallina y su sangre es recogida en el cráneo de un antiguo iniciado.

3. Cuando vuelve en sí, pasadas varias horas, es puesto en pie frente a las altas jerarquías, entre la columna *Akom* y la hoguera *Yiek*. El *Bene*, músico-vidente, tañedor del arpa *Ngoma*, coloca su instrumento sobre la cabeza del aspirante y toca, mientras un *Bandji* rompe ante él un espejo que estalla al contacto con un tizón incandescente; esto se llama "la acción del relámpago". El *Kombo* le pregunta: "¿Que has visto?" y el *Nguse* comienza el relato de sus visiones:

4. Las descripciones del "la otra realidad", que dan los distintos neófitos, parecen tener muchos puntos en común (incluso el periodista español J.M. Novoa que quiso someterse personalmente a la iniciación, asegura que sus "alucinaciones" coincidían con los relatos típicos de los *Bandjis*); recuerdan, salvando las distancias culturales, a los textos de los libros de los muertos, egipcio o tibetano y en general a la escatología y a las leyendas sobre el mundo más allá de la muerte de otras tribus del planeta . Generalmente comienzan con una visión de sus antepasados que han salido a su encuentro para guiarles y ayudarles en este viaje a lo desconocido. Atraviesan Ntuli, el campo de los muertos custodiado por el pájaro Odesamyo, hasta llegar a la casa de Nvie y Mienva (Adan y Eva). Mienva se toca las tripas produciendo música como si ella misma fuera el arpa *Ngoma*. Después encuentra una encrucijada de la que surgen varios caminos: uno blanco (el camino de Jesús,

el que toman los elegidos), otro negro (el camino del Limbo, por donde transitan los "buenos" que no tuvieron posibilidad de probar el *Iboga*) y un tercero dorado (el camino de los brujos que lleva al infierno). Elige el tercer camino y lo sigue, asistiendo a sucesivas escenas alegóricas hasta llegar a un gran río, el río Tambi, que le cierra el paso. Aparece entonces Nbondó, extraño personaje con el cuerpo hueco que, tendiéndose de espaldas sobre la superficie del agua, se ofrece como embarcación para cruzarle el río. Al otro lado, sobre un campo de flores blancas crece el árbol *Edemba*, sólo tiene cuatro ramas, señalando los cuatro puntos cardinales. Después está a la orilla del mar, junto a Chenque, el poblado de los brujos. Un barco le traslada hasta una tierra como de goma llamada Nchombo. Allí, vigilado por el pájaro Biyamayanga, encuentra el palo de *Metombo*; bajo el cual están enterrados los cráneos de Nvie y Mienva (Adán y Eva)... Después de muchas otras visiones, descubre una campanilla y al tocarla aparecen dos cuerdas de oro de las que se vale para atravesar un pozo que conduce hasta la casa de Jesús. Ve un suelo con forma de enorme cruz, de cuyo centro surge una columna de oro y sobre su capitel una casa de dos pisos que gira sin cesar. Abajo vive Nchambipongo, arriba Jesús. En la planta baja hay una mesa redonda, agujereada en el centro con un espejo ocultando un hilo de oro que la traspasa de arriba a abajo y en su extremo mantiene atado por una pata a un loro. Nchambipongo es un anciano calvo con una largísima barba que viste una túnica blanca con adornos dorados en los puños, una de sus sandalias es de oro y la otra de cobre, sobre la cabeza sostiene un gorro con cuatro puntas también de oro. El aspirante le debe saludar con reverencias

y pedirle que le permita ver a Jesús. El anciano entonces, hace sonar una campanilla y la casa de Jesús le abre sus puertas, allí goza de su visión y habla con él.

4.5.7. Otras ceremonias.

A parte de las iniciaciones, en el *Mbueti* se celebran toda clase de ceremonias propiciatorias o "trabajos", ligeramente distintas según su finalidad . En algunos casos, los ritos pueden llegar a prolongarse hasta 18 horas, si bien, su duración más frecuente es en torno a las 5 ó 6 horas. La música y el baile son sus principales protagonistas.

Binet distingue cuatro etapas en las ceremonias del *Mbueti*:

1. La vigilia del *Mbanja*: A la caída de la tarde, el templo es preparado y el altar cuidadosamente barrido. Se colocan los objetos litúrgicos, se distribuyen el *Iboga* y los alimentos, y el arpa *Ngoma* comienza su canto... Los *Bandji* hacen su entrada y reciben bendiciones de los músicos y altas jerarquías.
2. La vigilia de la *Njimba*: Ya entrada la noche, escuchando la música del arco *Be*, los participantes entran en un estado de profunda meditación. Cada uno recibe su dosis de *Iboga* y una *Yombo* traza sobre las frentes, cruces de pigmento blanco y rojo. Las canciones y los bailes hacen referencia a la

Creación del mundo y a los procesos de gestación. Los ancestros toman la palabra a través de su médiums.

3. Retorno al Mbanja: A media noche, la música de todos los instrumentos se acompasa a un mismo ritmo que imita los movimiento de un niño en el vientre de su madre. Las 3 *yombos* entran bailando, sosteniendo antorchas o velas y una pequeña piedra, procedente de un estanque sagrado, que simboliza el principio de la Creación introducido en el útero representado por el propio templo *Mbanja* (La estructura del templo obedece a un plan antropomórfico como manifestación del cuerpo femenino de *Nyinga*)

4. Ceremonia final: Antes de que amanezca, las mujeres hacen un barrido ritual del templo. Una *Yombo* lanza aspersiones sobre los asistentes, bendiciéndolos. Se reparten los alimentos y después de tomarlos comienza la danza final, la más frenética que se alarga hasta que surgen las primeras luces del día.

4.6. ESCULTORES DE LA MATERIA DEL SUEÑO.

En la selva ecuatoguineana lo sobrenatural y lo natural se confunden. En el mundo de lo oculto, se vive, se "trabaja", incluso se viaja en potentes aviones o se lucha en fantásticas batallas... y en esas batallas te pueden herir y te pueden matar...El curandero conoce las causas y sabe curar estas heridas a menudo invisibles y sin embargo reales. Su exquisito dominio en el uso trascendente de los materiales y su capacidad para extraer consecuencias significativas del más mínimo detalle bien podría equipararse a lo que en Europa llamamos "sensibilidad artística".

3ª PARTE

SA: EL SOL



5

TÉCNICAS ARTESANALES FANG

5.1. EL MUSEO DE SANTA ISABEL.

En 1956 se tomó la iniciativa de crear lo que sería el futuro Museo de Santa Isabel. Por fin un sitio donde conservar la creciente colección de objetos guineanos reunida por los claretianos, especialmente por el Padre Perramón. Se acababa así la tendencia a la dispersión de las piezas por exposiciones en Europa de donde nunca regresaban. El Museo en su sección de Etnología contaba con los siguientes apartados:

- Objetos mágicos
- Adornos y vestidos
- Utensilios

- Cerámica
- Instrumentos musicales
- Armas
- Artes plásticas
- Herramientas.

Pero el Museo tuvo una vida corta, requisado en época de Macías, la práctica totalidad de sus fondos se destruyeron o quedaron dispersos en paraderos desconocidos. Se ha perdido así un valioso muestrario de Arte y Artesanía ecuatoguineana, en un momento en que las tradiciones aún sobrevivientes están en trance de desaparecer necesitadas de una memoria viva del pasado, de unos modelos en los que aprender y progresar. Sólo unos pocos ancianos, curanderos y artesanos, guardan algunos fragmentos de la gran sabiduría material de los antiguos.

5.2 CERAMICA

Poco puedo decir de la actual cerámica Fang, nada pude encontrar salvo los intentos de Eva Alcaide o Felipe Osaá por descubrir unas mezclas aceptables de arcillas del país, tan buenas al menos como las antiguas, y algún despistado fragmento de una vieja olla entre los minúsculos fondos del actual Museo de Malabo. Afortunadamente Panyella dejó escrito en 1.955 un libro enteramente dedicado al tema que recoge todos los pormenores. Tres características definitorias de este tipo de cerámica son:

- a) Que se trata de un trabajo exclusivamente femenino en todas sus fases.
- b) Que no utiliza el torno.
- c) Que el barro no es cocido en horno, sino directamente sobre una hoguera.

5.2.1. Proceso de fabricación de un olla *Mvé*.

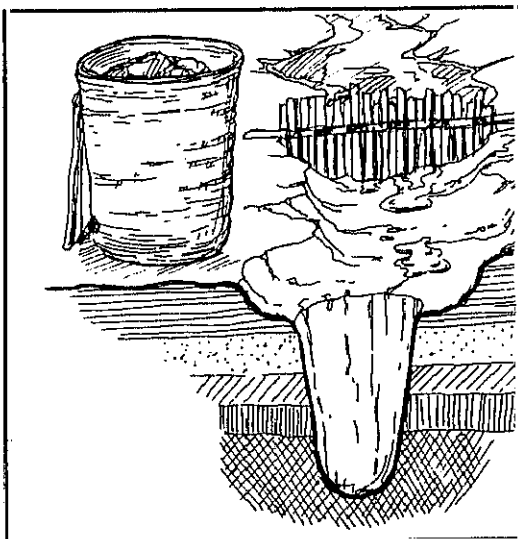


Fig.5.1. Las mujeres comenzaban por recoger el barro, desecando un tramo de algún arroyo y cavando un profundo agujero *Abeñ-viok* que les permitiese acceder a la arcilla gris *Asuru-viok*, la más libre de impurezas.

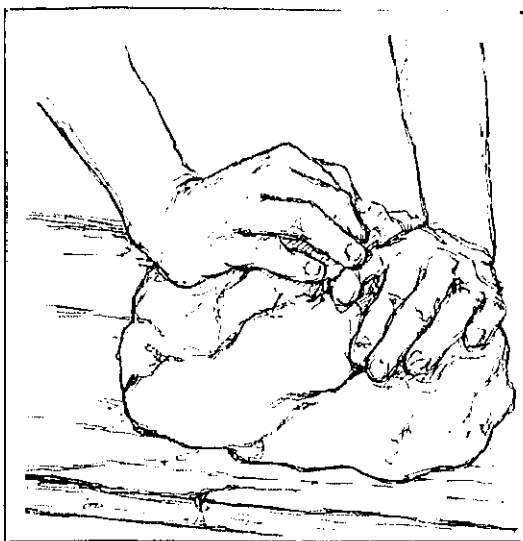


Fig.5.2. Con el cesto *Nkué* (ver 5.3.2.) se transportaba el barro hasta el poblado almacenándolo en las cocinas. Sobre una madera se amasaba y se golpeaba hasta darle la consistencia y uniformidad adecuadas.

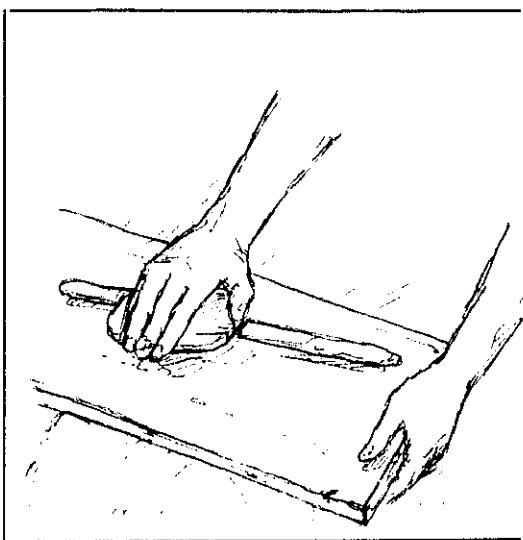


Fig.5.3. Tomando un pedazo de arcilla amasada, la mujer le da forma valiéndose de una tablilla que hace rodar contra el barro hasta crear el largo y estrecho cilindro, *Mvimi*.

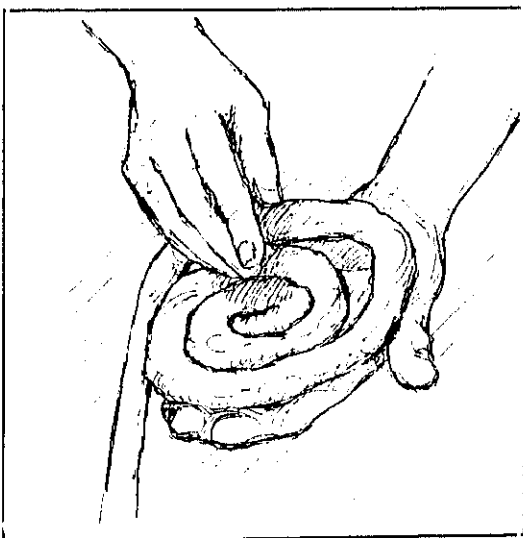


Fig.5.4. Los cilindros se van enrollando en espiral uno a continuación de otro, valiéndose en principio solo de las manos, para crear el fondo de la olla.



Fig.5.5. A continuación apoyándose sobre un plato de cestería, prosigue levantando las paredes por el mismo procedimiento.

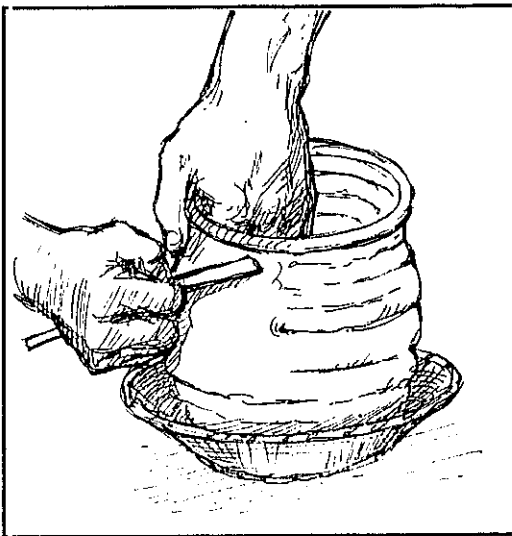


Fig.5.6. Cuando la pared cilíndrica está terminada, introduce una mano dentro y alisa la superficie interior, mientras con la otra, valiéndose de un palillo de caña alisa el exterior. El borde superior es cortado limpiamente con un hilo y modelado formando un ligero abombamiento con respecto a las paredes.

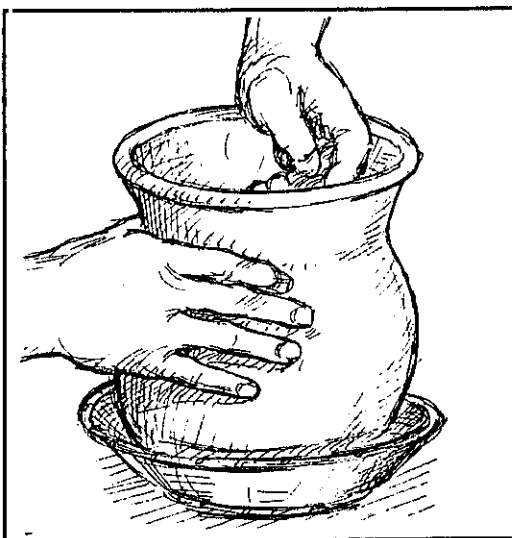


Fig.5.7. Coordinando los movimientos de ambas manos, una por dentro de la olla y otra por fuera, se va buscando la forma definitiva de la pieza con sus concavidades y estrechamientos característicos.

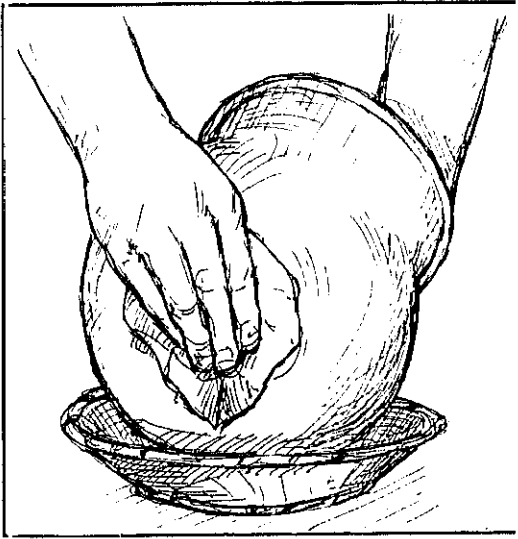


Fig.5.8. Con un hoja humedecida en agua se suaviza la superficie hasta conseguir un acabado pulido.



Fig.5.9. Antes de que la pieza seque del todo, se le aplican decoraciones incisas, presionándola contra trenzados de cestería. Estos adornos sirven además para dotar de una zona rugosa a la superficie de la olla que la haga menos resbaladiza al tacto.



Fig.5.10. Las ollas se dejan secar muy lentamente para evitar agrietamientos. Cuando están completamente secas, se prepara al aire libre una hoguera en forma de cabaña, situando en su interior las ollas. Con un palo introducido por sus bocas se las va volteando para que el calor se reparta lo más uniformemente posible. Periódicamente son golpeadas con el palo y por el sonido que producen, se deduce su grado de cocción.

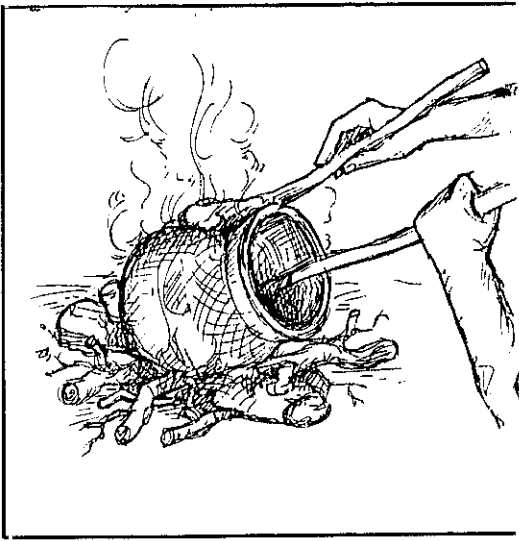


Fig.5.11. Las piezas que por su función precisan de un acabado impermeable, se embadurnan por dentro con resina de *Abé*, fundida al fuego sobre la propia olla y extendiéndola con un rudimentario pincel de fibra vegetal. De la misma manera se procede por el exterior.



Fig.5.12. Antes de que la resina se enfríe, mientras aún se conserva mordiente, se le espolvorea con carbón o *ba* (serrín de madera de palo rojo usado como pigmento), a modo de capa protectora.

Las ollas resultantes no tenían una vida muy larga, ya que las temperaturas conseguidas en la cocción por medio de hogueras resultan insuficientes para que el barro alcance un grado óptimo de dureza.

5.2.2. Tipos de piezas.

Además de las ollas *Mvé* en sus distintas variedades, otras piezas célebres de la cerámica Fang son: el salero *Obebé*, los botijos *Bisua* y las toberas *Zong* para el fuelle del herrero (fig. 5.50.), modeladas en torno a un tronco delgado que le sirve de matriz. Las pipas de arcilla roja, *Nlong* y *Ekuk* de boquilla larga y corta respectivamente, son excepcionalmente fabricadas por los hombres, tal vez por que su técnica de construcción se asemeja más a la talla que al modelado, de hecho actualmente cuando el trabajo en barro prácticamente ha desaparecido, todavía encontré algún ejemplar de *Ekuk* tallado en madera.

5.3. CESTERÍA.



Fig.5.13.- Martín Nguema del poblado de Nzumu (Nsoc), fabricando una escudilla *Ndjet*

El trabajo de cestería recibe el nombre de *Along ncueng* (hacer cesto), en contraste con la cerámica, la cestería es una actividad fundamentalmente masculina. En cualquiera recorrido que hagamos por los poblados del interior, nos encontraremos con una todavía floreciente cestería Fang. En cada poblado al menos es posible localizar un maestro cestero.

5.3.1. El material.

La selva se encarga como siempre de suministrar la materia prima necesaria: el melongo *Nlong* (alguien llamó no sin razón, "culturas de melongo" a las nativas

de la selva ecuatorial). El melongo es cortado, pelado y secado hasta darle la prestancia necesaria para su trabajo, después se divide en tiras de distinta longitud y grosor adecuados al uso concreto al que se destinen.

5.3.2. Proceso de fabricación de la cesta Ncue.



Fig 5.14.- Fernando Esono, a la derecha.

En Abumeyeme, poblado de Nsok, el cesterero Fernando Esono que aprendió de su padre Bonifacio Ondo, muestra a la cámara su rítmica danza de dedos y cuerdas sobre la larga espiral del melongo:



Fig.5.15.

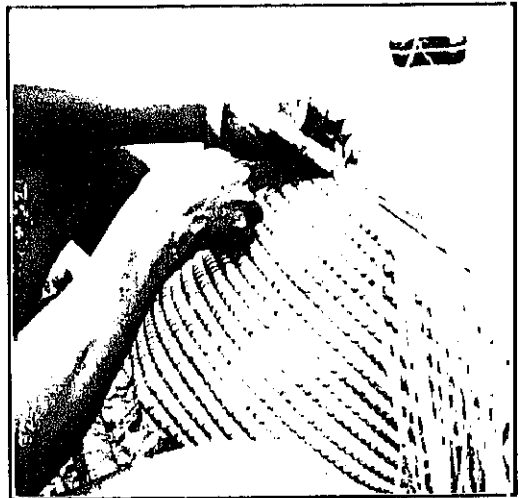


Fig.5.16.

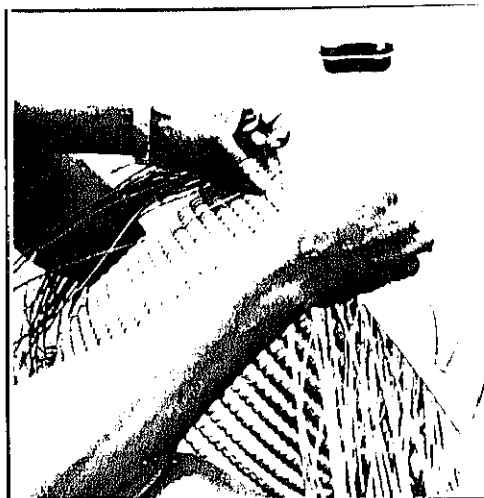


Fig.5.17.

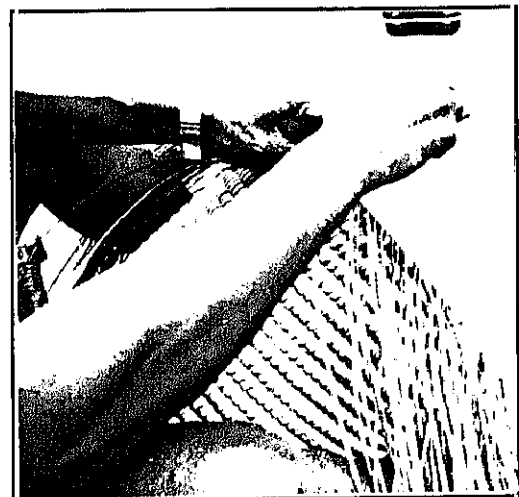


Fig.5.18.



Fig.5.19.

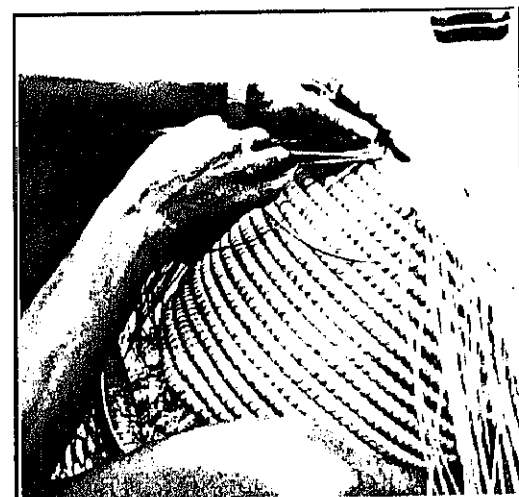


Fig.5.20.

El tamaño de un *Ncue* se mide por vueltas: Una cesta de tamaño medio posee 32 vueltas en espiral de una larga y gruesa tira de melongo. En realidad esta bella cesta no es más que eso, un cilindro de aproximadamente 60 centímetros de alto por 40 de diámetro, formado por una apretada espiral ascendente de melongo, sujeta sobre si misma con pequeños atados de tiras finas de melongo que parten en forma de radios desde el fondo

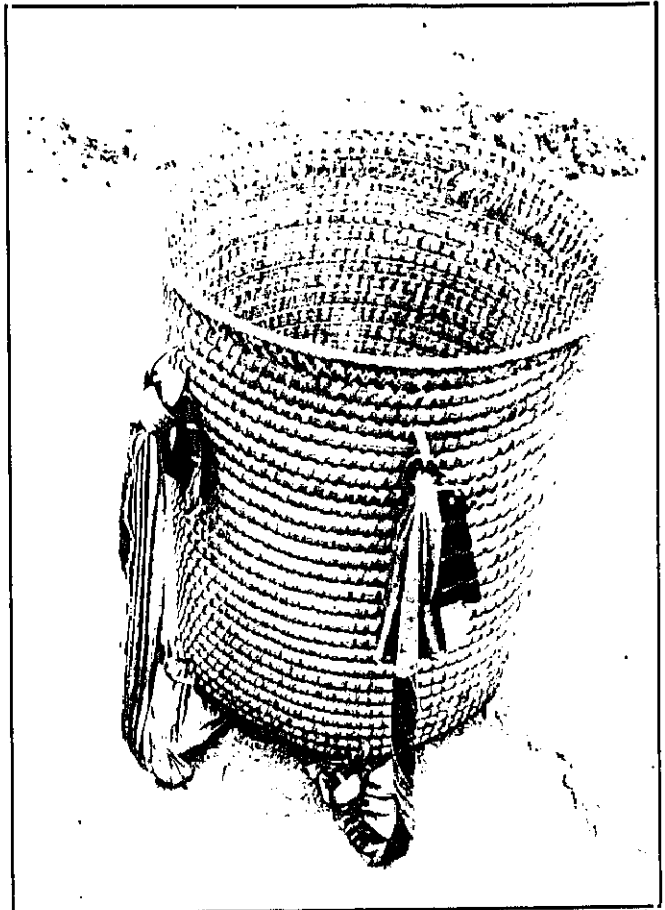


Fig.5.21.- *Ncue* terminado con sus dos correas para llevarlo a la espalda.

de la cesta y se anudan sobre el perímetro de cada vuelta separados por una distancia constante de aproximadamente un centímetro.

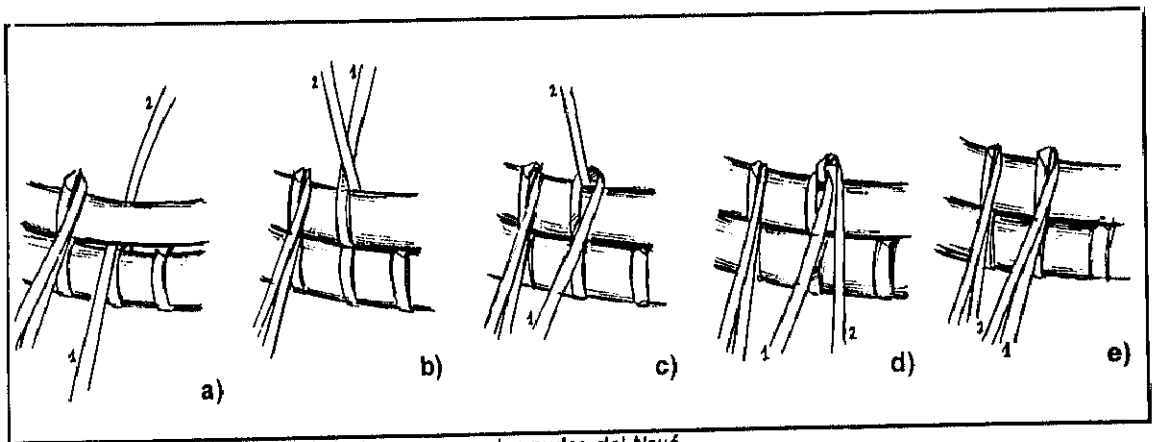


Fig.5.22.- Sucesión de los movimientos para crear los nudos del *Ncue*.

5.3.3. Tipos de cestas.

La pieza más célebre de la cestería Fang es sin duda el *Ncué*, la cesta de espalda inseparable de la mujer que va a la finca, una verdadera lección de claridad formal como resultado de una técnica complicada y laboriosa. Existen varios tamaños de *Ncué* según el número de vueltas en espiral de la larga tira de melongo *Nvulga ncué* que forma el cuerpo de la cesta (fig.5.23.). Hay también otro tipo de *Ncué* más abierto denominado *Esacara* que repite los clásicos trenzados del fondo del *Ncué* normal, a lo largo de sus paredes (fig.5.24.). Además, se fabrican, el monumental *Angun* (cesto-despensa, para guardar el cacahuete, fabricado con médula de *esuisui*) (fig.5.25.). La cesta de hombre *Evará* (fig.5.23.), o la cesta para la pesca femenina *Ncún* (fig.5.26.).

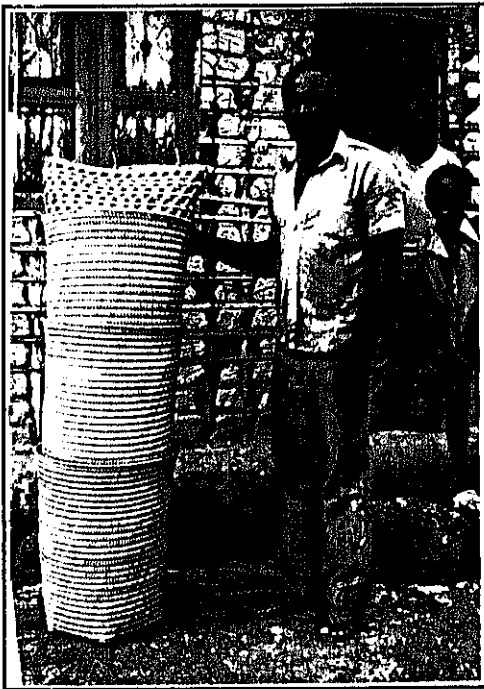


Fig.5.23.- Tres *Ncué* y un *Evará*, fabricados por Hipólito Nseme de Macula (Nsok)

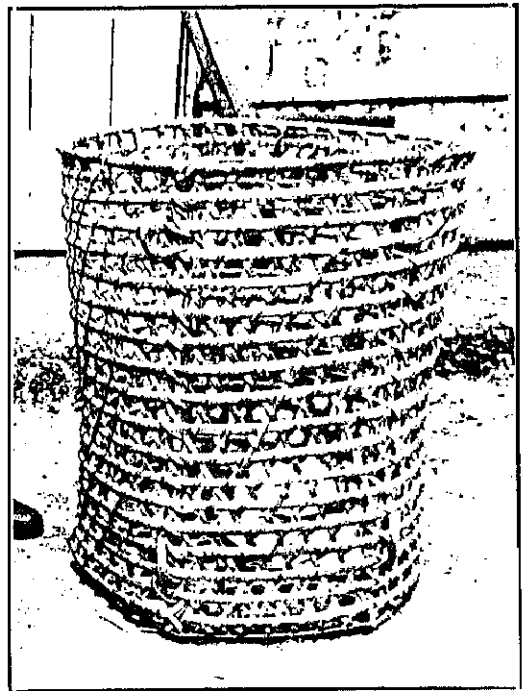


Fig.5.24.- Un *Esacara* como este se construye en un día, para un *Ncué* harían falta por lo menos tres, comenta Fernando Esono.

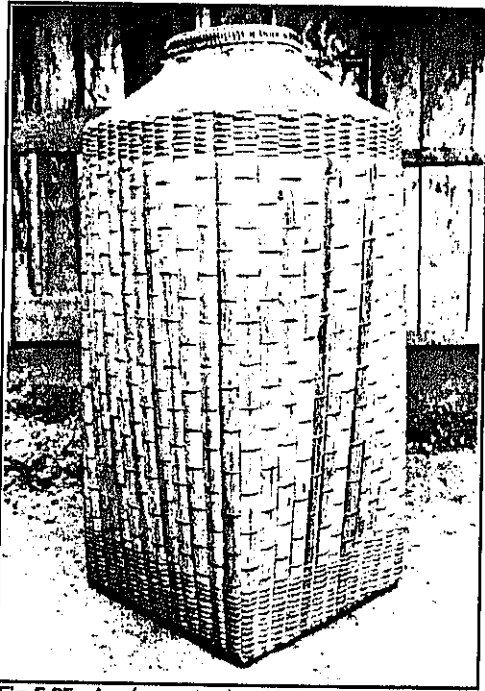


Fig.5.25.- *Angún*, cesta de 160x50x50 ctms. Nótese que la base es cuadrada mientras que su parte superior es circular. Las pequeñas asas del cuello sirven para fijar la tapa.

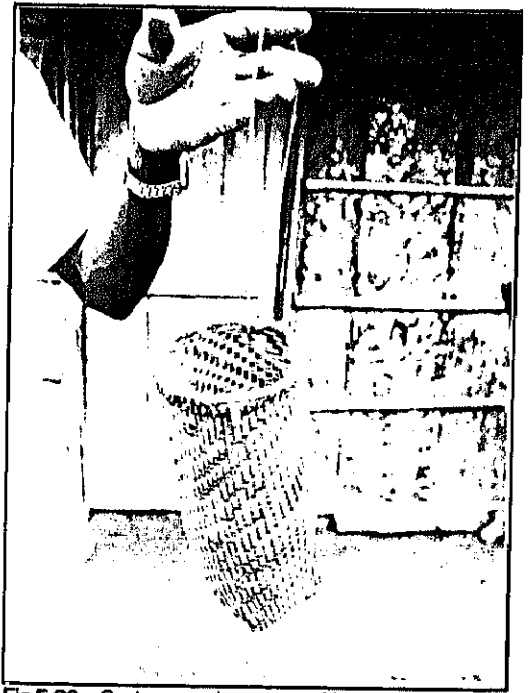


Fig.5.26.- Cesta para la pesca, *Noun* de 30 ctms, fabricada con tiras de *ndenán*. Es considerada como un símbolo de la femineidad.

Sigue en auge la confección de "nasas", aparejos de cestería usados sobre todo para la pesca masculina, las del tipo *Ayá*, de aproximadamente un metro de largo, o las *Coro*, más pequeñas; es frecuente verlas formando auténticos racimos colgando junto a la casa del cesterero. Echegaray cita además la estilizada *Nsong* que puede llegar a alcanzar los tres metros, la *Ngua*, provista de un resorte que deja encerrada a la presa al morder el cebo, y los gigantescos *Eduga* y *Esié* que con sus casi 4 metros tenían que ser manejados entre varias personas.

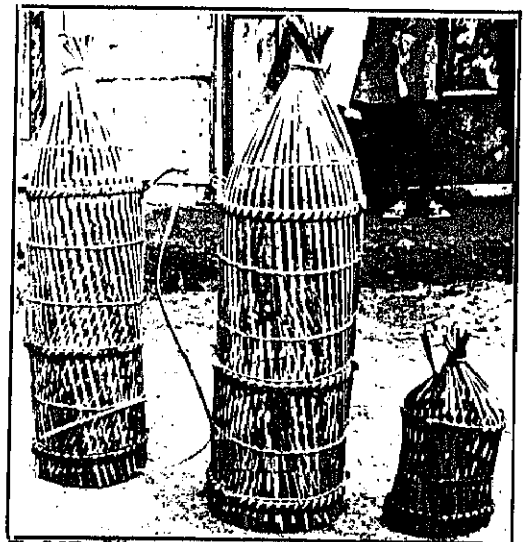


Fig.5.27.- Diferentes modelos de nasas.

5.4. TRAMPAS.

Maus llama "caza pasiva" a la que se vale principalmente de trampas para atrapar sus presas. Los Fang poseen uno de los mas ricos repertorios tramperos del Africa negra, técnicas muchas de ellas aprendidas de otras tribus sometidas al tener que adaptarse a las formas de vida de la selva. La trampa Fang supone una ingeniosa filigrana de atados y resortes que añade a su probada eficacia un elegante sentido estético. Cada trampa utiliza con precisión el variado material que le ofrece la selva. Solo determinada rama y no otra se usará para tal pieza y una específica fibra es seleccionada para tal nudo.

A diferencia de otras técnicas, la de las trampas, no depende de un especialista; todo cazador, que es lo mismo que decir, todo hombre grande o chico domina un buen número de ellas, construyéndolas con la misma habilidad y sabiduría que heredó de sus antepasados.

5.4.1. Proceso de fabricación de las trampas para pajaros: Ncuas y Mbong-ncuas.

Los niños de los poblados siempre estaban dispuestos a colaborar con mis trabajos. Uno de sus entretenimientos favoritos consistía en demostrarme su habilidad para la construcción de trampas. Terminé por aprender a hacerlas yo mismo, a los niños les divertía enormemente que un *Niang* (Blanco) conociese sus técnicas.

La trampa *Ncuas*:

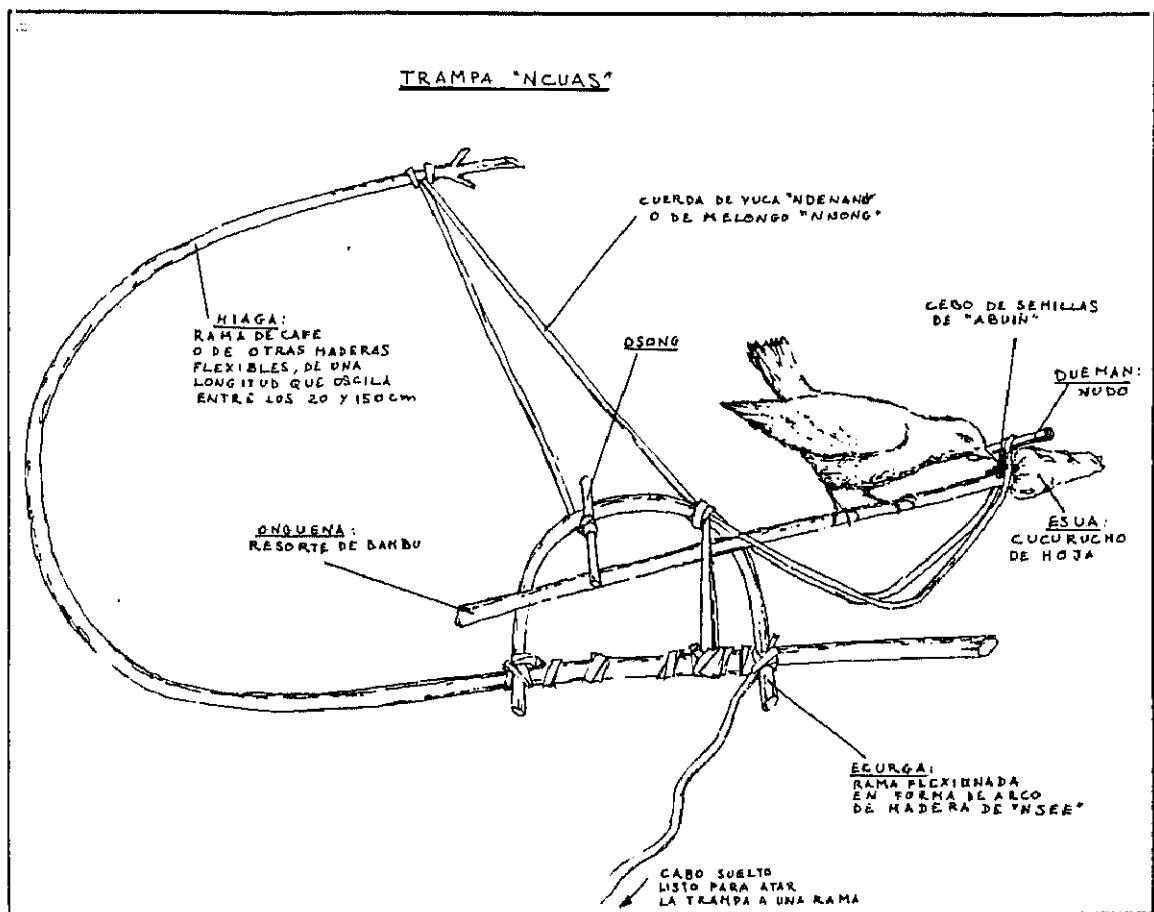


Fig.5.28.- La trampa para pájaros *Ncuas*.

1. Una rama del árbol *Nsee*, se dobla en forma de U invertida para construir el *Ecurga* y se ata al extremo ancho de la *Miaga*, rama larga de madera flexible que hace de palanca. Una cuerda doble (a), se fija en vertical entre el arco *Ecurga* y la base.
2. En la otra punta de la *Miaga* se fija mediante una lazada una cuerda de melongo, de modo que queden sus dos cabos sueltos: uno corto rematado por el *Osong*, pequeño palito que sirve de "gatillo" a la trampa al mantener flexionada a modo de catapulta a la *Miaga*, y otro largo abierto longitudinalmente en dos creando un lazada, rematada por un nudo espacial denominado *Dueman*.

3. La tercera pieza importante es el *Onguenta*, palo recto de bambú sujeto al arco *Ecurga* mediante un delicado equilibrio entre el *Osong* y la cuerda doble (a). Su punta va rematada por una hoja doblada en forma de pequeño cucurucho *Esua*. El *Onguenta* se enebra por debajo del nudo *Dueman*, sobre la lazada de la cuerda de melongo abierta longitudinalmente. Solo falta colocar el cebo junto al cucurucho, para ello bastaran unas semillas de *Abuiñ*.

La trampa una vez concluida, se ata sobre la rama de un árbol. El pájaro al posarse sobre el resorte *Onguenta* para picotear las semillas, produce un ligero deslizamiento de éste hacia abajo que es suficiente para que el gatillo *Osong* se suelte, liberando de su flexión a la *Miaga* que arrastra del cabo largo de la cuerda de melongo, atrapando al pájaro en su lazada (fig.5.29-30).

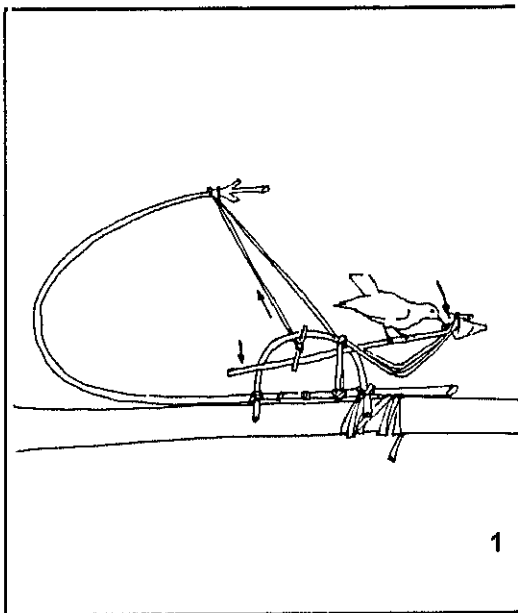


Fig.5.29.-

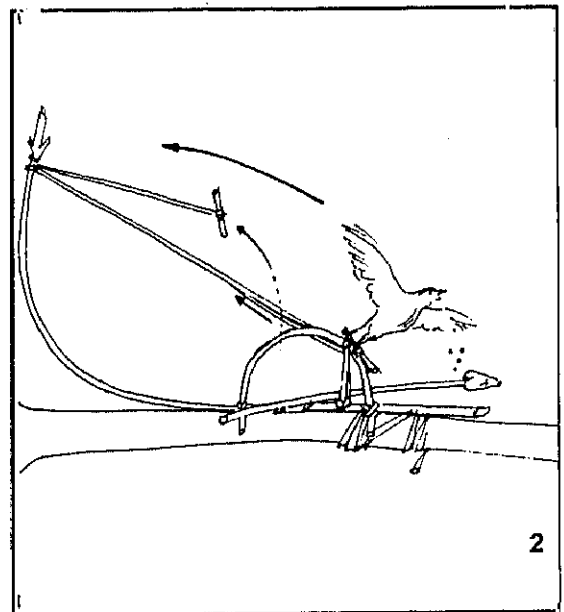


Fig.5.30.-

La trampa Mbong-ncuas:

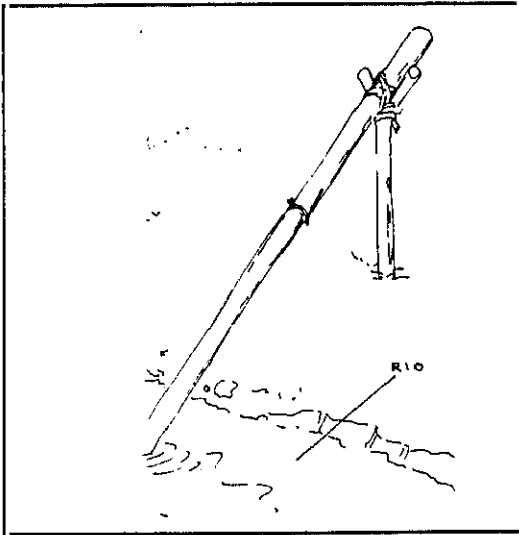


Fig.5.31.- A unos metros de la orilla de un río, cerca de algún árbol o rama flexible, clavan en la tierra una rama en orquilla sobre la que apoyan un tronco fino y recto, dejando que su extremo libre se sumerja en el agua. El tronco servirá de puente para que el pájaro baje hasta el río a beber.

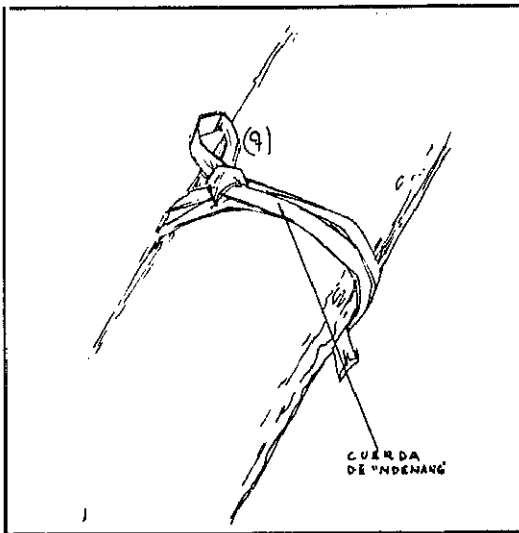


Fig.5.32.- Una cuerda de Yuca *Ndenang*, se enrolla en torno al tronco, hacia la mitad de su recorrido, anudándolo por arriba en forma de pequeño lazo (q).

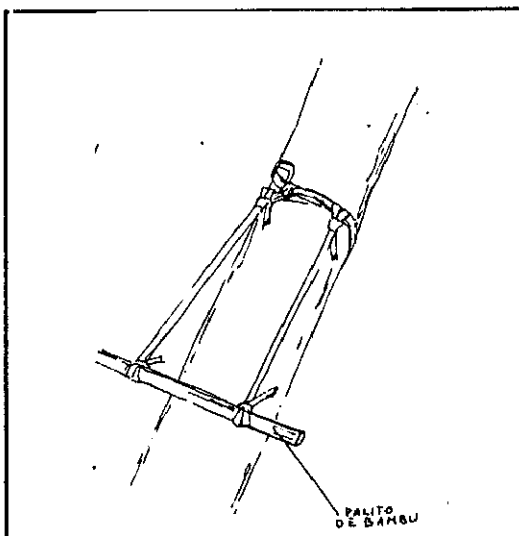


Fig.5.33.- Un palito de bambú se sujeta a la cuerda mediante dos tiras de *Ndenang* de la misma longitud, con una separación de un palmo la una de la otra.

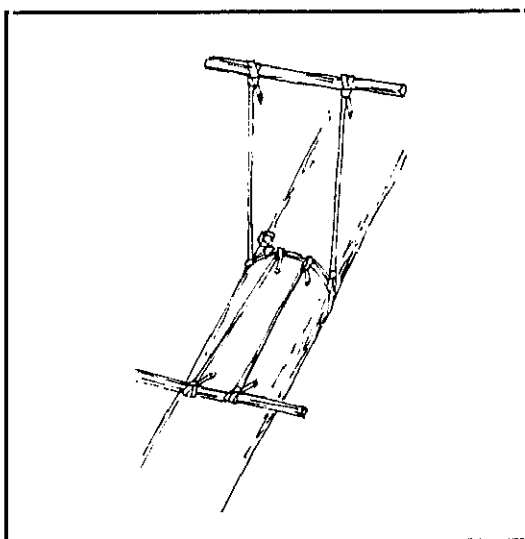


Fig.5.34.- Se repite el mismo proceso con otro palito semejante, pero esta vez la longitud de las tiras es algo menor, y también su separación, aproximadamente 2 cm.

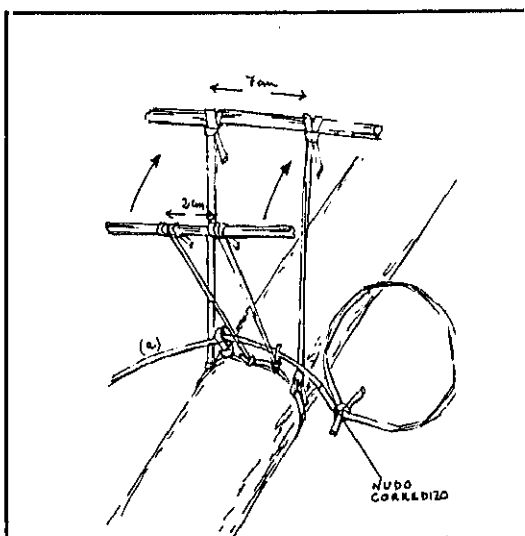


Fig.5.35.- En el extremo de una larga y fina cuerda de melongo (a)...

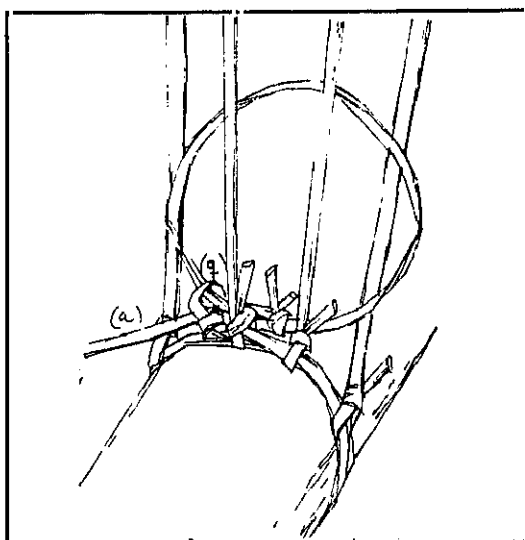


Fig.5.36.- ... se crea un lazo cerrado con un nudo corredizo. el extremo se enebra en el nudo (q)...

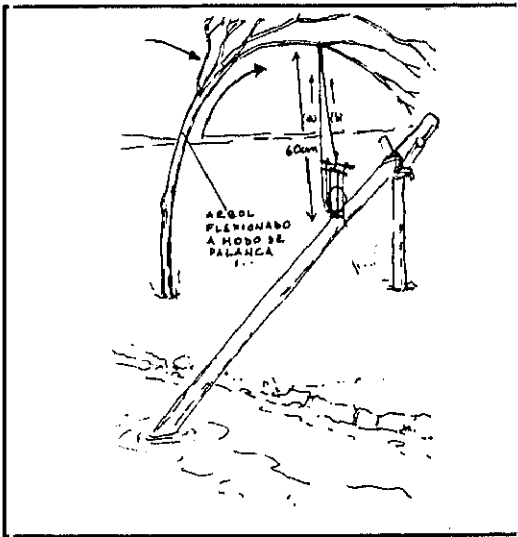


Fig.5.37.- ... y se ata a una rama próxima dejando otro cabo suelto (b) que se remata con un palito que actuará como gatillo...

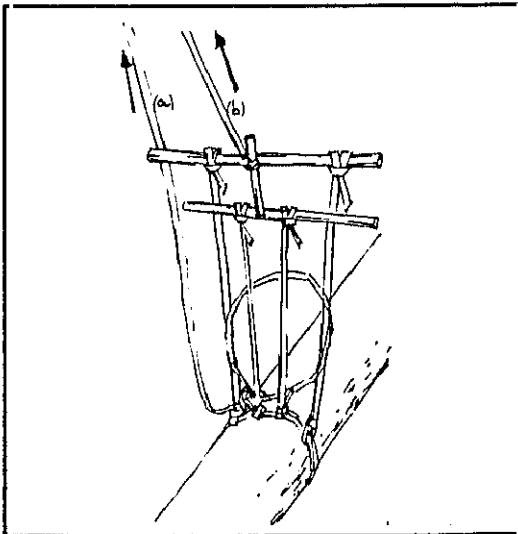


Fig.5.38.- ... y que sujeta en tensión a la rama apoyándose entre las dos barillas de bambú.

El mecanismo es muy semejante al de la trampa anterior; aunque esta vez no es necesario el cebo, ahora cuando el pájaro desciende por el palo para beber, al querer pasar entre las dos tiras verticales más estrechas que sujetan el palito delantero de bambú, lo empuja suavemente lo suficiente para que el gatillo se desprenda, libere la rama y ésta tire del lazo corredizo sujeto al nudo (q) atrapando instantáneamente la cabeza de su víctima.

5.4.2. Tipos de trampas.

Mi amigo Norberto Ndong Esono, tuvo la paciencia de dibujarme estas nueve técnicas de caza, seis de ellas trampas para pajaros similares a las ya descritas (fig.5.39.).

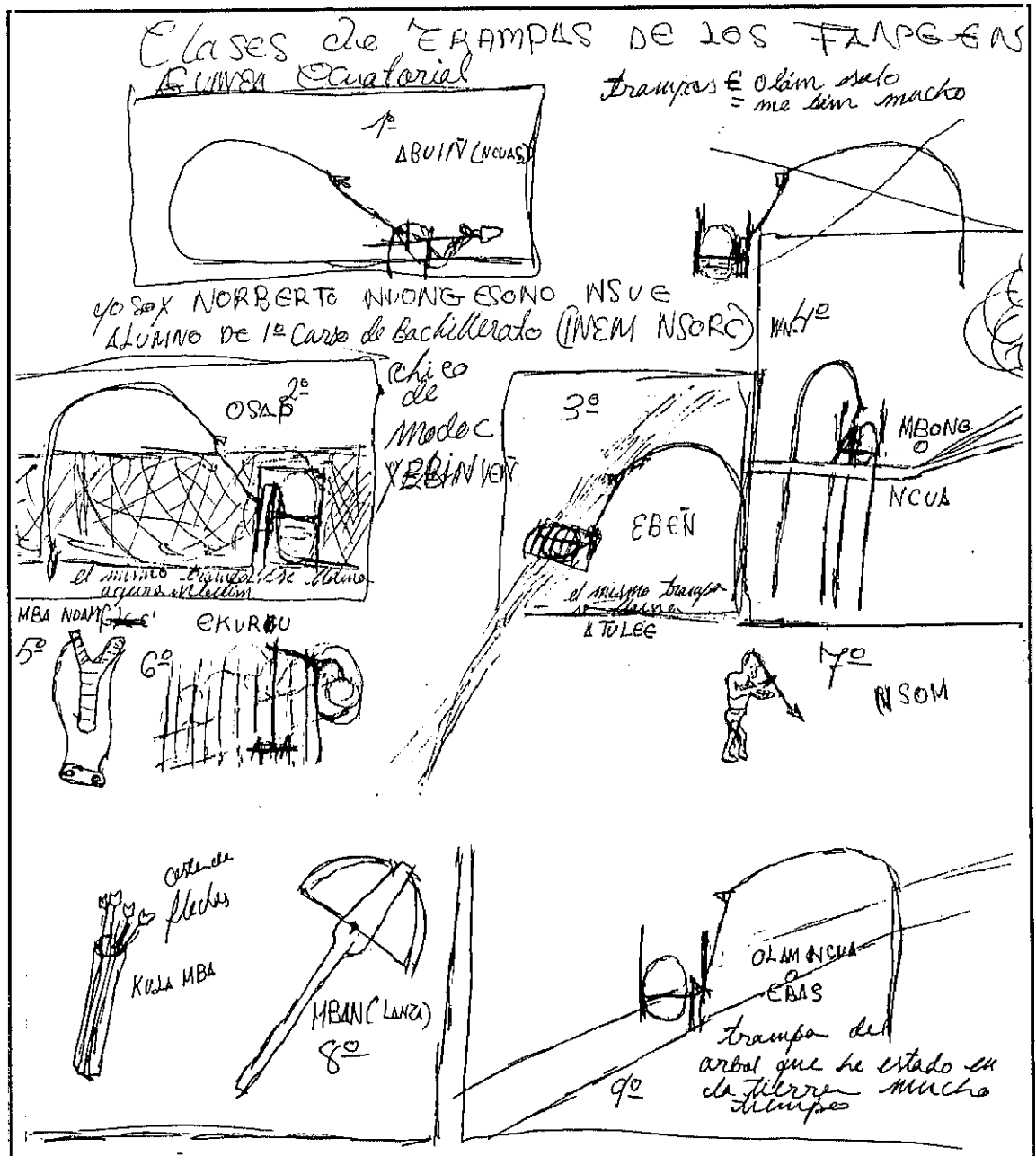


Fig.5.39.- Dibujos de un niño Fang en los que se representan las principales trampas tradicionales.

5.5. TEJIDOS.

J. Soler los clasifica según los nombres Fang:

a) Bevos-micó: Fabricantes de las redes de pesca *Etetan* o *Tan* y del "alambre" Fang *Neo mbang* o *Cang* que, según me contaba Santiago Ngomo, se fabrica a partir del bambú de la nipa *yang*, dejándolo pudrir durante tres o cuatro meses y extrayendo entonces de su interior, una fibra especialmente resistente que una vez trenzada resulta muy apropiada como cuerda, por ejemplo para la ballesta *Mbang*.

b) Belong-biseñ: Tejedores de esteras.

c) Betut-biseñ: Los que cosen la nipa para la construcción de tejados. Los Tejados de nipa tienen una vida media de 3 ó 5 años, según fueran sobre las casas o sobre las cocinas respectivamente (pues la densa atmósfera del humo de las cocinas parece que añade resistencia a las hojas). Siendo los Fang un pueblo acostumbrado a continuos cambios de residencia, el tejado de nipa actuaba casi como un calendario que fijaba las fechas de los desplazamientos, cuando los tejados empezaban a deteriorarse el siguiente traslado era inminente. Hoy día el sedentarismo ha facilitado la entrada de nuevos materiales más duraderos, cada vez son más frecuentes los tejados de chapa de zinc que sin embargo no acaban de sustituir a la entrañable y económica plancha de nipa o "chapa del país". La maltrecha economía

guineana obliga a menudo a una recuperación de las antiguas técnicas.

5.5.1. Proceso de fabricación del tejado de nipa.



Fig.5.40.- Pablo Ecaban Obama preparando una 'chapa del país'

Esta es la técnica de coser nipa: *Etu-ebuing*, que aprendí de Pablo Ecaban Obama, jefe tradicional de la tribu Oyep de Abumeyem (Nsoc).

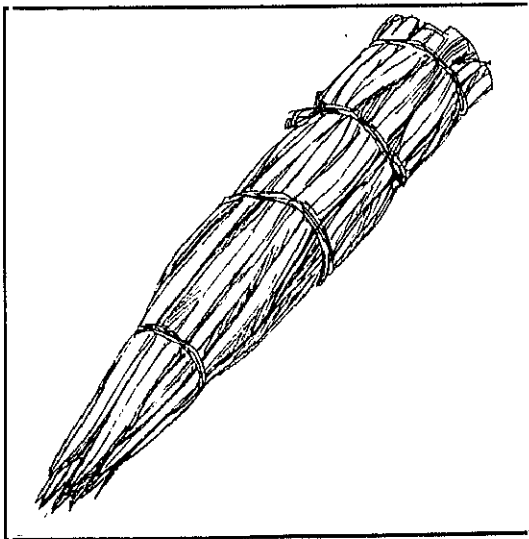


Fig.5.41.- Las hojas son escogidas entre las más largas (aproximadamente 150 centímetros) y se unen formando el atado *mbom-ebuing* para trasladarlas de la finca al poblado.

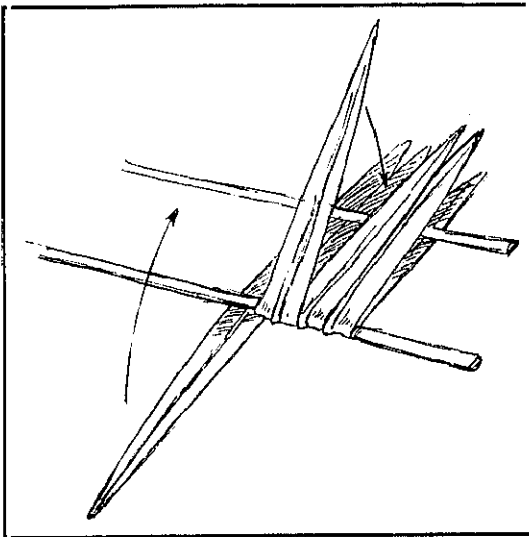


Fig.5.42.- Sobre un simple bastidor compuesto de dos tiras de bambú dispuestas en paralelo y separadas entre sí unos 30 centímetros, se doblan solapando una sobre otra las hojas verdes de nipa.

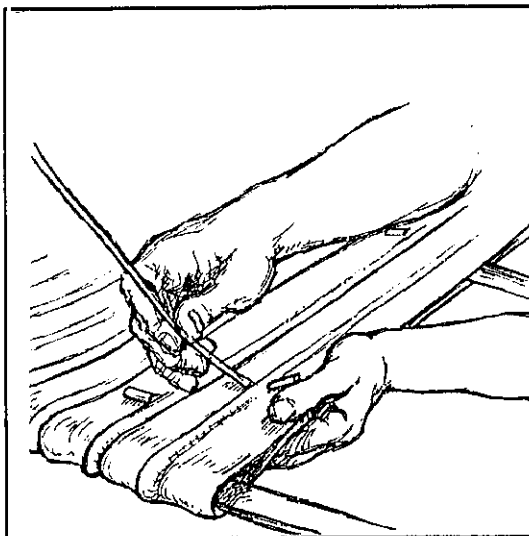


Fig.5.43.- Las hojas son "grapadas" una contra otra mediante una larga y fina tira de bambú que cumple simultáneamente las funciones de aguja e hilo.

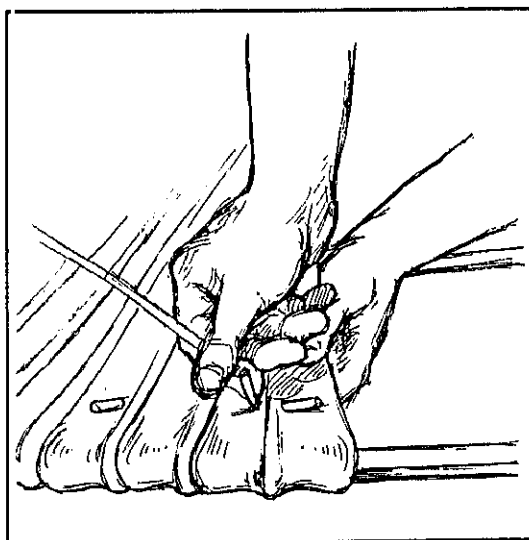


Fig.5.44.- Cuando el bambú ha atravesado las dos hojas, se parte dejando el trozo prendido.

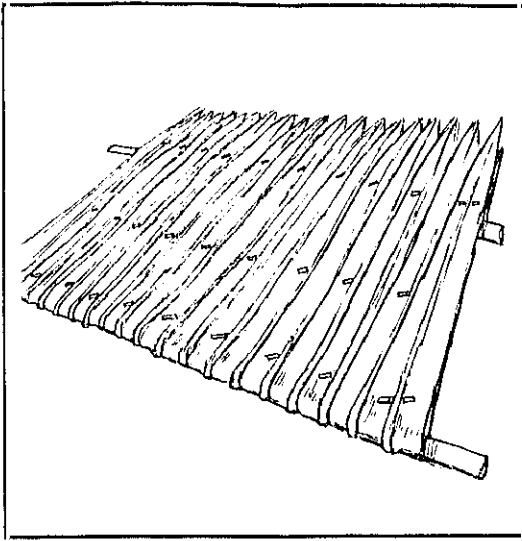


Fig.5.45.- Se alternan una o dos costuras sobre cada dos hojas, hasta completar la plancha. La hoja con una costura es *nga*, mujer y la de dos *mnum*, hombre (dicen que igual que el hombre sujeta a la mujer, la hoja *mnum* impide que la *nga* se suelte).

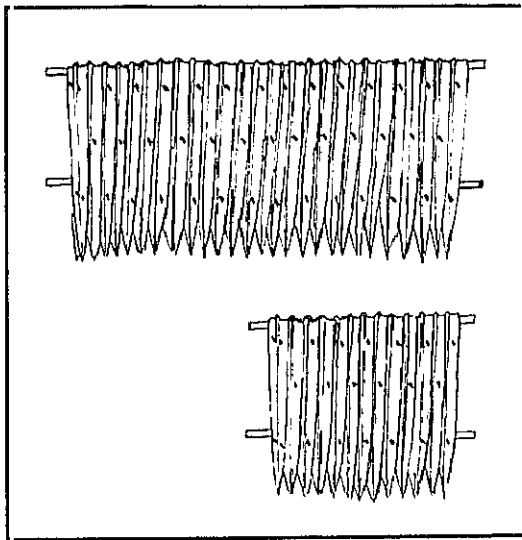


Fig.5.46.- Cada plancha de nipa varía, en función de la longitud del bastidor, entre medio metro y tres metros.

Actualmente existe una nueva modalidad de tejedores que fabrican sillas, mesas y marcos, al gusto Occidental, combinando melongo rojo y blanco (según esté o no pelado).

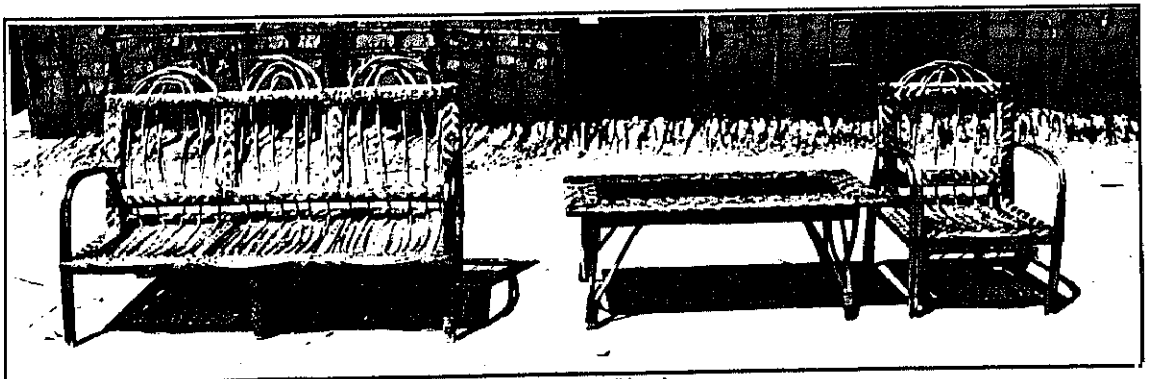


Fig.5.47.- Muebles de Edú Oblang, artesano de Ndong-Mocom (Nsoc).

5.6. LA FRAGUA FANG.

Los ancianos atribuían la invención del *Ekuele* (moneda Fang consistente en una lámina metálica en forma de punta de lanza de unos diez centímetros de largo, (ver 2.3.5)) al héroe Nkó Anda, gabonés de la tribu Esabok, difusor de los métodos de fundición y extracción del metal utilizados hasta fecha reciente por los Fang de Guinea.

Se calcula que debió ser hacia el siglo XIII, cuando el grupo de tribus Bantú introdujeron la técnica del hierro en el Africa Ecuatorial. En cuanto al origen de este conocimiento entre los propios Bantú, se ha especulado con la posibilidad de una influencia directa de la civilización egipcia, que explicaría, por otro lado, las semejanzas entre el fuelle Fang y el egipcio.

5.6.1. Procedimiento tradicional para la obtención del hierro.

El hierro era obtenido por fusión de minerales de pirita, *asa akoko* en forma de gravilla de laterita ferruginosa *señ*, que se encuentra en abundancia a ras de tierra en los márgenes de los ríos del país. Del mineral, sometido a altas temperaturas, se extraía por fusión el metal *equieñ* y la escoria *esom*.

Estas técnicas desarrolladas a lo largo de siglos seguían en uso a finales del XIX hasta que el contacto con la poderosa tecnología Occidental y la consiguiente

facilidad para conseguir metal de importación precipitó el fin de esta tradición como de tantas otras.

La fundición era un suceso de gran relevancia en la vida del poblado, todos sus habitantes, hombres mujeres y niños estaban implicados en el evento. Consideremos simplemente su protagonismo como generadora de riqueza; herramientas, armas e incluso la moneda dependían del preciado metal. Esta importancia a nivel material tenía su justa contrapartida a nivel espiritual; toda la operación así como sus preparativos estaban revestidos de un intenso sentimiento de sacralidad, manifiesto en las ceremonias y restricciones o "tabúes" que el *Nluing* o herrero se encargaba de establecer a la manera de solemne oficiante. Incluso los ancestros participaban en forma de reliquias, huesos o estatuillas. Los días anteriores y hasta el término del proceso los habitantes del poblado debían guardar estricta continencia. El *Nluing* imponía según la ocasión un conjunto de *eki* o prohibiciones que debían ser respetadas por todos para el perfecto desarrollo de los trabajos. El herrero era considerado como un potente brujo, tanto él como su ayudante se sometían igualmente a prohibiciones inusuales. Todo suceso que se sale de la norma precisaba entre los Fang del establecimiento de nuevos códigos de conducta a fin de prevenir alteraciones imprevistas de la delicada armonía de las fuerzas vitales. Como maestro de ceremonias, el herrero, era el encargado de manipular y disponer los fetiches y reliquias y de dirigir los cantos y las invocaciones que no cesaban ni de día ni de noche durante el transcurso de la fundición.

El trabajo no comenzaba hasta haber reunido el mineral y el carbón

necesario para el alto horno. El carbón provenía de troncos previamente quemados y enterrados. El mineral era recogido en tiempo seco junto al cauce de los ríos, por niños y mujeres que lo transportaban en sus cestas *nku* hasta el poblado.

Durante horas los hombres restauraban el antiguo agujero que sirvió de horno en anteriores fundiciones o bien cavaban uno nuevo. El hoyo *ebeiñseñ* o *ebeñalui* en ocasiones, como aquel descrito por Perramón en las proximidades de Nzoc-Nsomo, alcanzaba los cinco metros de diámetro por tres de profundidad, el suelo y las paredes se aplanaban y generalmente se cubrían con una capa de arcilla. Desde el fondo, atravesando las paredes hasta la superficie se escavaban unos estrechos canales que funcionaban como respiraderos para alimentar el horno con el aire de los fuelles. Con el fin de evitar su obstrucción por posibles desprendimientos, se mantenía cerrado rellenándolo de troncos de bananero hasta el momento en que el horno entraba en acción. Los fuelles, dispuestos en círculo alrededor de la boca del agujero, superaban en ocasiones la veintena. Iban unidos a los canales por medio de largas toberas de barro cocido.

Terminados los preparativos, rellenaban el hoyo alternando capas de carbón con capas de mineral desde el fondo hasta la superficie y coronando el conjunto con un fino lecho de arena cubierto por un entarimado de troncos de bananero, dejando orificios para la salida del humo y las escorias más ligeras que se desbordaban empujadas por los borbotones del metal en ebullición. Un chamizo de nipa protegía el horno de las imprevisibles inclemencias del tiempo. Y una empalizada del mismo material aislaba a los operarios de los fuelles, tarea que no

debía cesar ni de día ni de noche, precisando al menos de dos hombres turnándose para cada fuelle.

El fuego era encendido por la noche, sólo se cebaba una vez y periódicamente se removía la mezcla en fusión con un gancho largo. Al cabo de unos días, agotado el combustible, abrían el hoyo y recuperaban el metal. El hierro *Esom*, aparecía en el fondo mezclado con escorias, o bien era recogido mientras se mantuviese líquido en unos canales y enfriado con agua se solidificaba en forma de lingotes. Aún sería necesario martillearlo en la fragua para eliminar impurezas, con todo, el metal resultante no dejaba de ser muy quebradizo.

Cada participante tomaba su parte y se la entregaba al herrero para forjar sus armas, herramientas y monedas.

5.6.2. La fundición del Bronce.

El hierro no es el único metal usado por los Fang, también el bronce era fundido por un proceso similar, aunque al no saber extraerlo directamente de la naturaleza, se abastecían de los deshechos de las factorías coloniales. No he encontrado piezas moldeadas en bronce por colado ya sea a la cera perdida o mediante un molde de barro obtenido al "apretón" contra la pieza original, a pesar de ser estos procedimientos bien conocidos por otras etnias del norte como los Baule o los Ashanti. Entre los fang el bronce se trabajaba en la fragua del mismo

modo que el hierro.

Su uso estaba limitado a objetos ornamentales y muy especialmente a la orfebrería. El *Ngos*, la pieza más importante de la orfebrería Fang, consiste en una pesada argolla más o menos historiada con decoraciones incisas que se cerraba a golpe de martillo sobre las muñecas, tobillos y cuello de las mujeres y que según me reconocieron algunos ancianos, con la excusa de ser un valioso adorno se disimulaba su verdadera y perversa función; servir al marido para asegurarse de la recuperación de su esposa en caso de abandono del hogar, siendo fácilmente alcanzada en la huida a causa de la considerable carga adicional que su cuerpo tenía que soportar.

El *Ngos* tan contundentemente cerrado, al ser un objeto muy apreciado por la escasez del metal, era recuperado de las extremidades y el cuello de la portadora tras su fallecimiento. Para lo cual el ingenio fang se valía de un dispositivo un tanto macabro; los extremos de unas lianas se ataban al collar y a las pulseras antes de proceder al enterramiento del cuerpo. Una vez cubierto de tierra, los extremos libres de las lianas se fijaban a un árbol flexible que hubiese por los alrededores, tensándolo a modo de catapulta... Cuando el cuerpo comenzaba a descomponerse, dejaba de oponer resistencia a la palanca de modo que el collar y las pulseras salían automáticamente disparadas al exterior, quedando colgadas de las ramas al alcance de la mano. (Un procedimiento similar se utilizaba para recuperar los cráneos de algunos antepasados, concretamente en la iniciación del juglar el neófito recurre a esta misma estrategia para hacerse con el cráneo de su maestro).



Fig.5.48.- Collar Ngos.

5.6.3. Tecnología y ritual

"La fragua, el yunque y el martillo son sagrados en Africa" (Ernesto Ceruli).

Del mismo modo que el oficio de herrero está revestido de un carácter ritual, sus herramientas como elementos sustentadores del proceso, poseen una simbólica subliminal que se articula a modo de discurso transcendente cuando, al entrar en acción, se relacionan unas con otras en una exacta ceremonia cuyo resultado final puede ser una mera punta de lanza a un nivel físico, pero en sus últimas consecuencias, a un nivel más sutil, se ha realizado un "trabajo" de alcance "cósmico" (pensemos como occidentales en la alquimia; cada proceso alquímico tenía cuanto menos una doble lectura, el lenguaje físico era un simple reflejo de lo espiritual, y cada proceso correctamente realizado contenía una verdad

transcendente). No podemos pretender descifrar el significado profundo de un complejo ritual, de hecho el ritual nace como un modo de aproximación a lo sagrado que consigue presentar de la forma más comprensible posible experiencias en sí mismas misteriosas e intraducibles a un lenguaje convencional es decir, el ritual es de hecho la mejor explicación que la tradición ha encontrado para transmitir ideas sobre el más allá.

Como en toda acción alegórica, cada espectador recibe en la medida de su propia preparación; alguien completamente ajeno a la vida del poblado estará asistiendo a un simple proceso industrial otro más familiarizado con la cultura de los símbolos allí manejados sospechará al menos que por debajo de lo aparente subyace otra interpretación, que se le está hablando con metáforas, podrá incluso advertir sin gran dificultad connotaciones sexuales, sociales, etc., finalmente un alto iniciado tendrá la posibilidad de intuir aspectos de lo sagrado que probablemente el propio herrero ni siquiera alcanzó a plantearse.

Me ha parecido que a falta de la asistencia en directo a estas ceremonias, el modo más coherente de transmitir sus contenidos sería la descripción literal de los acontecimientos o la documentación fiel de sus imágenes a través de fotografías y, en todo caso, una breve muestra de algunos de sus mecanismos simbólicos, nunca con el fin de facilitar nuevas claves interpretativas, estoy tratando de que los datos en ningún caso suplanten a las vivencias, sino con la intención de estimular al espectador a que afine su atención cuando asista a hechos semejantes. Para que se abra al mundo de las intuiciones, para que "vea" las cosas tal como son, sin

conceptualizar... En cualquier caso, la simbología es un idioma universal que todos tenemos capacidad de comprender en lo más profundo, un idioma que, si es realmente "escuchado", nos transforma a medida que se expresa, y esa "escucha" solo es posible si cesa el ruido constante de nuestros pensamientos, juicios, recuerdos, etc., si simplificamos nuestra relación con los sucesos y vivimos el instante en sí mismo, sin expectativas ni prejuicios, sin la carga de añadidos culturales, psíquicos y demás interferencias intelectuales y emocionales que, en su afán de catalogar, completar y hacer digerible una experiencia consiguen que se nos escape de las manos... sustituida por datos, recuerdos y otras gravosas ilusiones.

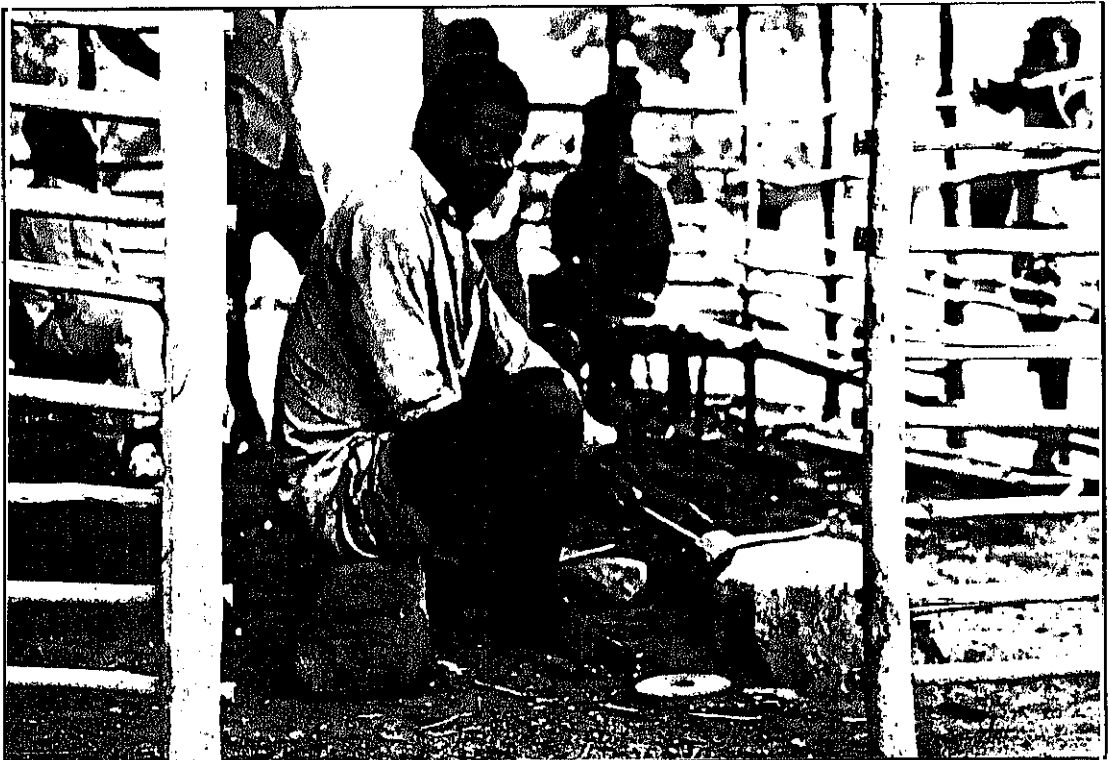


Fig.5.49.- José Ebanga Alogo, herrero de Acuerayen (Naoo), hijo del legendario Ananías Alogo.

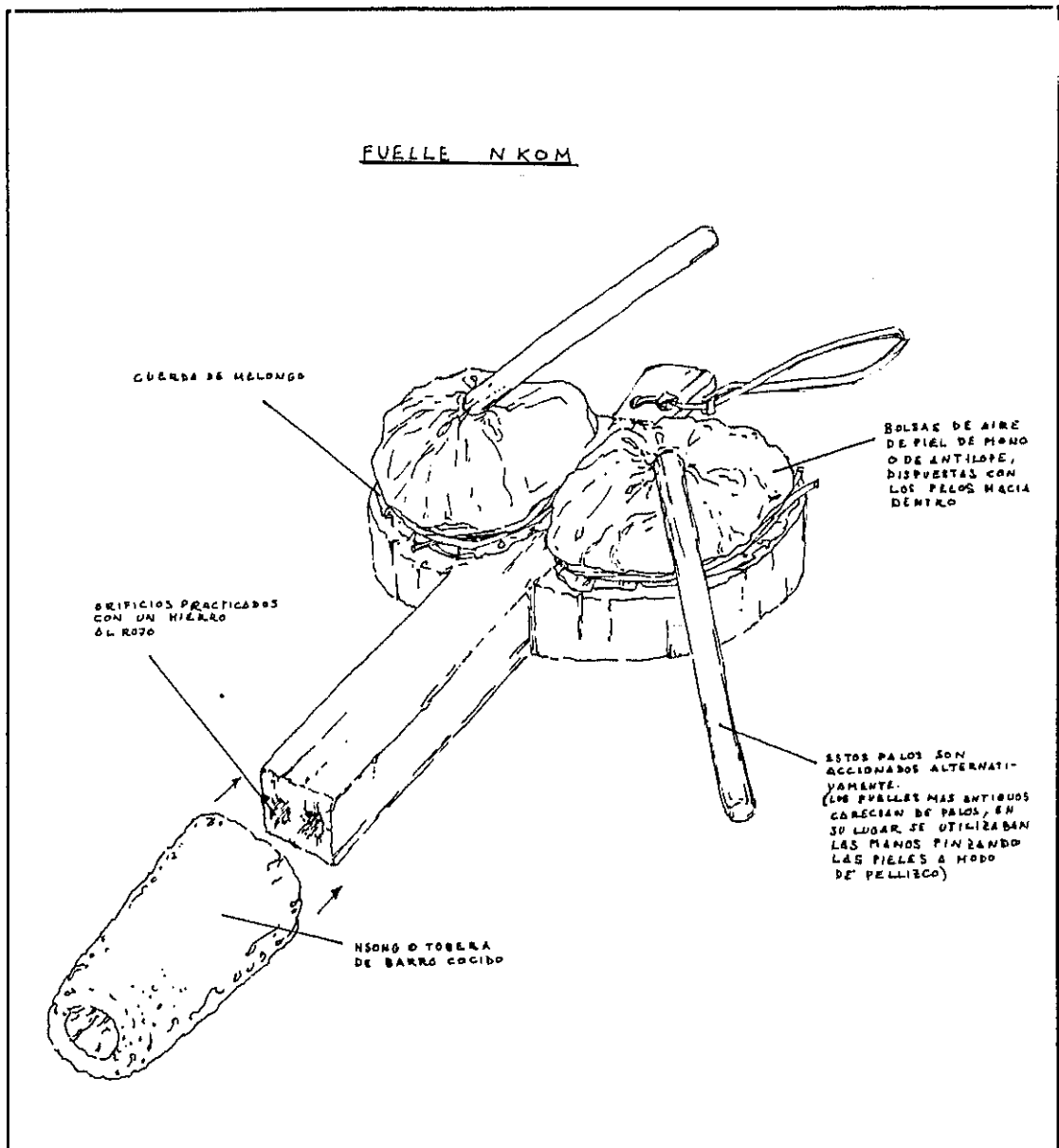
El Fuelle Nkom:

Fig.5.50.- El Fuelle Nkom.

Es la herramienta más sofisticada de la Fragua Fang (fig.5.50). Su construcción era una labor propia de un maestro carpintero. El Fuelle consta de un cuerpo de madera en forma de "T" con dos cavidades simétricas en las que se acumula el aire, comunicadas con dos canales que atraviesan en paralelo el interior del palo vertical de la "T", por donde el aire sale propulsado al exterior para

alimentar el fuego (fig.5.51). Las cavidades iban tapadas con unas pieles, generalmente de mono, atadas con cuerda de melongo (fig.5.52). Del centro de cada una de las pieles surge un vástago de madera para inflar y desinflar cómodamente. El Fuelle se sitúa entre el herrero y la fragua, fijándolo al suelo mediante dos palos clavados unidos por una cuerda (c). La boca con sus dos orificios de salida se protege del calor mediante la tobera *Nsong*. El herrero agarra un vástago con cada una de sus manos y moviéndolos alternativamente de abajo arriba, genera el aire necesario para alimentar las brasas (fig.5.53). Dentro del simbolismo sexual de la Fragua Fang, el Fuelle representa, como es obvio por su forma, el órgano sexual masculino, a través de una tobera de cerámica, penetra en el hoyo de la Fragua alimentando las brasas.

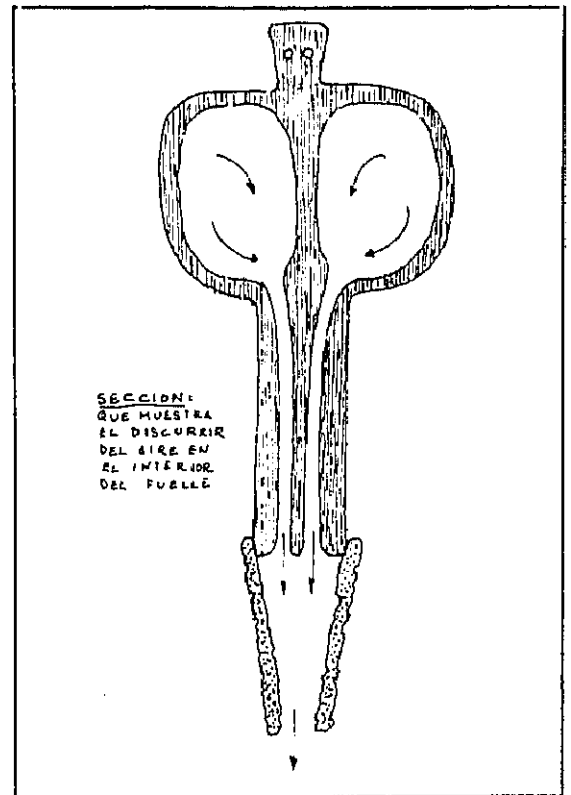


Fig.5.51.- Sección del fuelle Nkom.

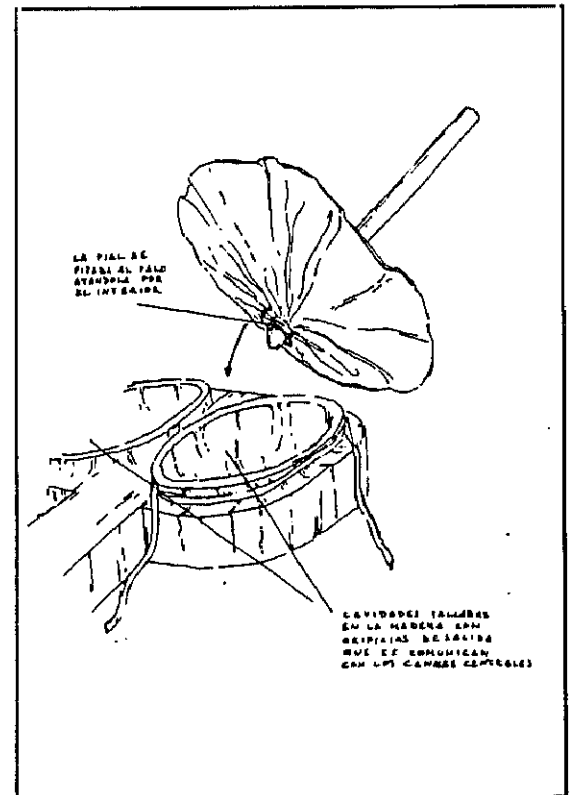


Fig.5.52.- Detalle de las cavidades del aire.

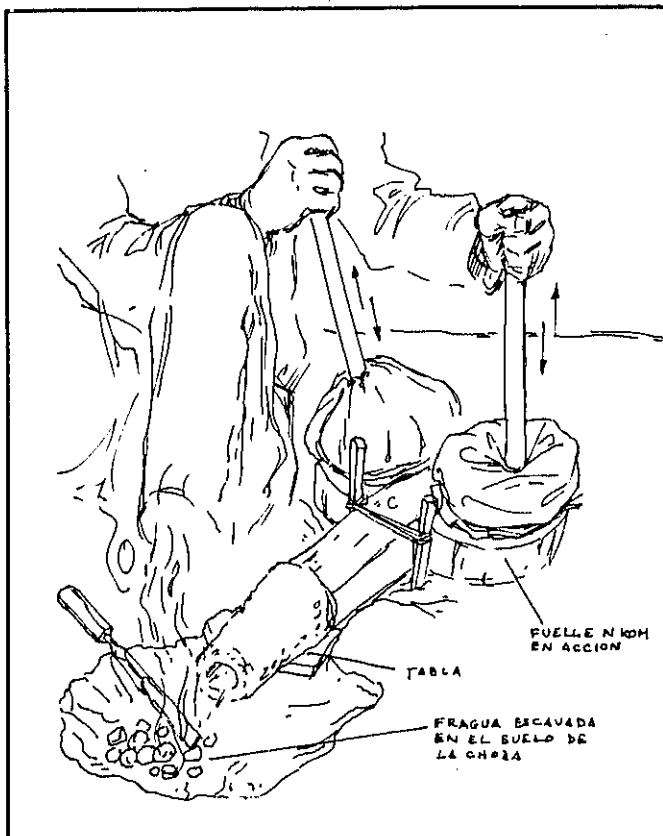


Fig.5.53.- Funcionamiento del Fuelle.

- El Hogar o Fragua:

Representa a la mujer. Consiste en un agujero escavado en el suelo de la choza de apenas 15 cm de profundidad, en forma de cruz o de cuerpo femenino. En su centro, gracias al constante soplo del Fuelle se produce el calor necesario para hacer maleable el metal.

- El martillo-yunque *Nguan*: Funciona indistintamente, como martillo si se golpea con él sujetándolo por su extremo más fino, o como yunque, clavándolo en tierra y golpeando sobre su ancha base (Fig.5.54.c). Cuando es yunque se le llama "la mujer del herrero" y su consagración supone una ceremonia similar a la de unos esposales. Como martillo en cambio es masculino. La fabricación de un nuevo *Nguan* es considerada como una actividad sagrada y como tal, sujeta a ritos y prohibiciones.

- Otras herramientas: La piedra yunque *Akua*, las tenazas *Ovui* y *Obiñ*, el martillo de chapar *Edu*, el cortafrios *Zang*, etc (Fig.5.54.).

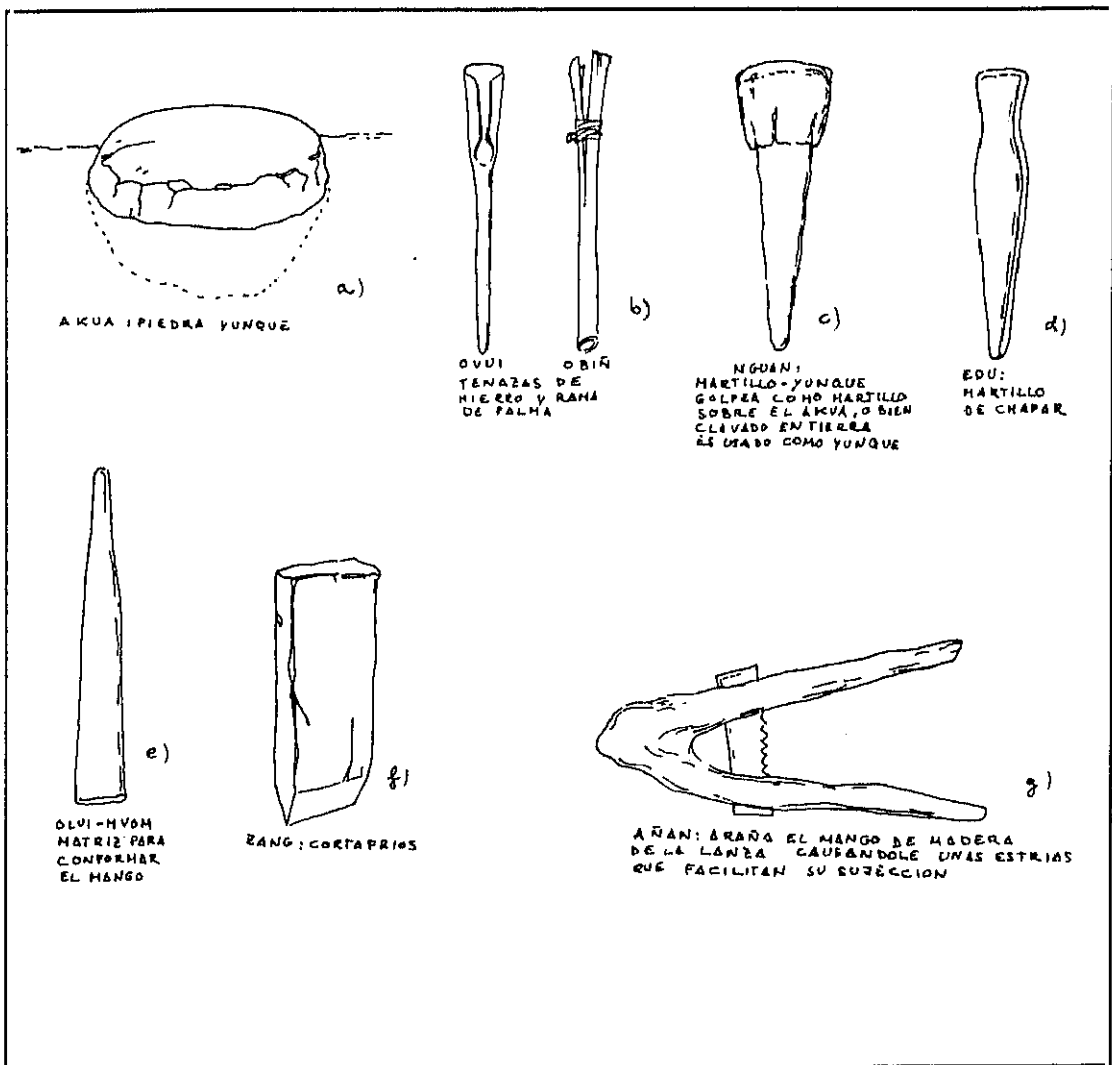


Fig.5.54.- Herramientas del Herrero.

5.6.4. Proceso de fabricación de una punta de lanza.

El domingo 22 de Mayo de 1988, tuve mi primera entrevista con Simón Ndó Bidale, natural de Akuereyen, uno de los pocos que aún conoce la técnica de la fragua Fang.



Fig.5.55.- Simón Ndó Bidale en su fragua, accionando el fuelle *Nkom*.

Simón aprendió de su primo Ananias Alogo Ekuá al que muchos reconocían como el último herrero de la Guinea Continental. El *Nluing* o herrero, literalmente el forjador de la llama, era el auténtico artífice de la riqueza en los antiguos

poblados, como dice Constantino Ocha'a Mve: "El hierro constituía prácticamente la base fundamental de la riqueza debido precisamente a su aplicación directa en la circulación monetaria del ekuelé (especie de punta de lanza usada como moneda en las transacciones comerciales y muy especialmente en el pago de las dotes de las mujeres)..." Además representaba también el elemento principal de las artes industriales, sobre todo de la orfebrería... y era el fabricante de toda clase de herramientas, armas, etc.. Su oficio estaba revestido de un carácter sacerdotal; todas las operaciones de fundición y fragua eran consideradas sagradas y precisaban de complejas ceremonias. Por todo esto el herrero era un personaje socialmente poderoso y muy respetado.

Simón fabricó para nosotros unas puntas de lanza al modo tradicional. No se trata esta vez de los célebres *Ekuele*, sino de lanzas de caza completamente funcionales.

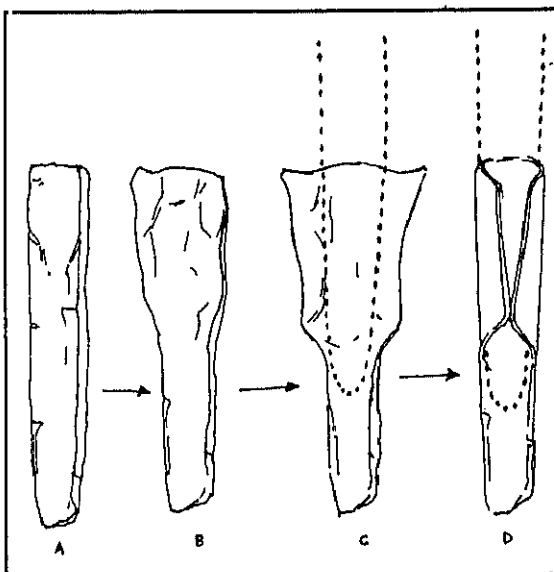


Fig.5.56.-

1.- Parte de un trozo de chatarra europea. Hace años que dejó de practicarse la obtención del metal directamente por medio del "alto horno" Fang. La demanda de puntas de lanza y herramientas del país ha quedado relegada al capricho de algún turista ocasional. La fundición también se ha extinguido en la moderna y

maltrecha Guinea Ecuatorial.

Elegimos una pieza de hierro de 12x3x1 cm. que es introducida en el fuego valiéndose de la tenacilla *Ovui* o *Avi* (fig.5.55,b). Cuando el metal se reblandece se martillea con el martillo *Ngono* (fig.5.51,c) sobre la piedra yunque *Akuá* (fig.5.55,a) hasta aplanarlo lo suficiente para permitir configurar el mango, operación en la que se vale del *Olui* (fig.5.51,e) en torno al cual se curva el metal que queda abrazado a él como si fuera el palo de la lanza. (fig.5.56,a,b,c,d).

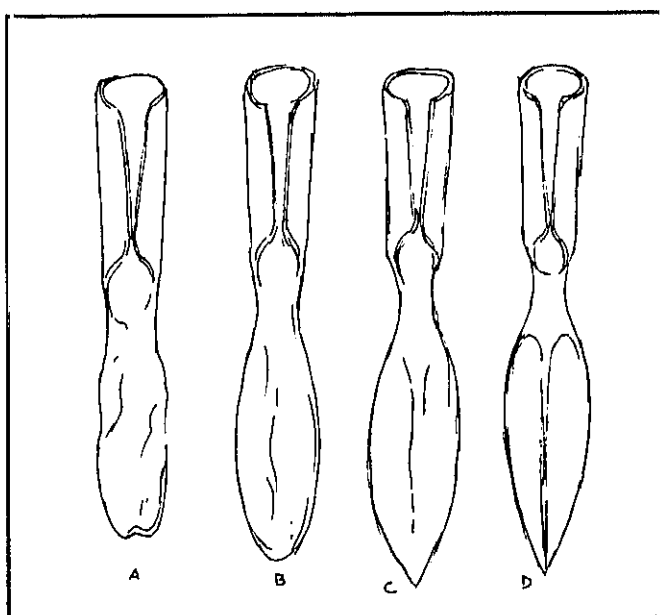


Fig.5.57.-

2.- Vuelve a introducirse el metal en la fragua que es alimentada en todo momento por el fuelle *Nkom* (fig.5.53.) hasta que, al cabo de unos minutos, se pone de nuevo al rojo, entonces se trabaja sobre el yunque con el *Ngono*, mientras se mantenga

maleable, la operación es repetida una y otra vez y muy lentamente el pedazo de metal va tomando la forma de una todavía incipiente punta de lanza (fig.5.57,A,B).

3.- En el momento en que la pieza requiere una mayor precisión se recurre al *Edú* o martillo de chapar (fig.5.55,d) en sustitución del *Ngono*. El *Edú* se utiliza golpeando de lado para ajustar pacientemente los perfiles de la hoja de la lanza

procurando mantener la simetría y con la base se adelgazan los bordes (fig.5.57,C,D). Si durante esta etapa del trabajo nota que el material es aún demasiado grueso en algún punto vuelve a recurrir al pesado *Ngono*.

4.- Cuando esta primera punta está lista, repite el mismo procedimiento con otras... Una vez reunidas varias puntas procede a decorarlas mediante incisiones paralelas practicadas con el cortafrios *Zang* (fig.5.55,f) y la lima. Las estrías además de una inofensiva decoración tienen la función

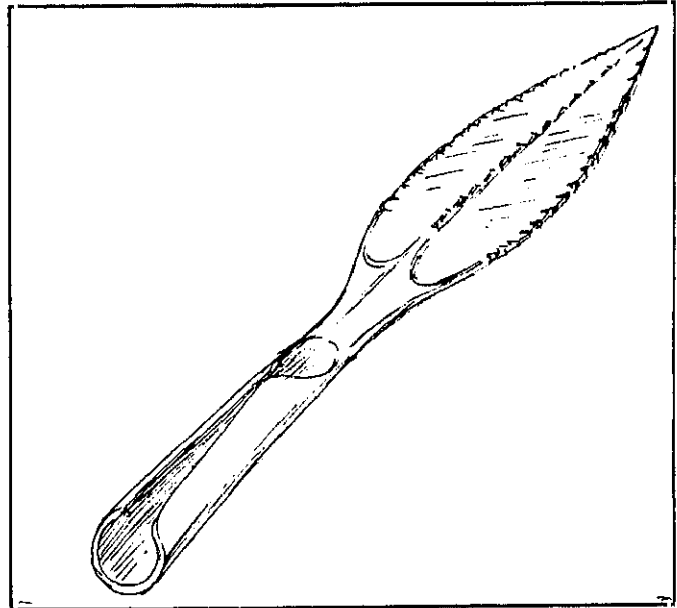


Fig.5.58.- Punta de lanza terminada.

de retener el veneno con que a menudo se embadurnaban estas armas (fig.5.58.). Las piezas una vez terminadas se pulían con arena de río frotada con médula de melongo.

5.6.5. Tipología de la ferretería Fang.

Entre las herramientas que aún construyen los herreros de Akuereyen, destacan: El *Aqua*, especie de gubia para la talla, la azada agrícola *Ebá* (fig.5.59.), la pala larga para abrir hoyos y extraer el cacahuete *Ofá* (fig.5.60.), y las puntas de lanza, cuyo proceso, de principio a fin ha quedado descrito.

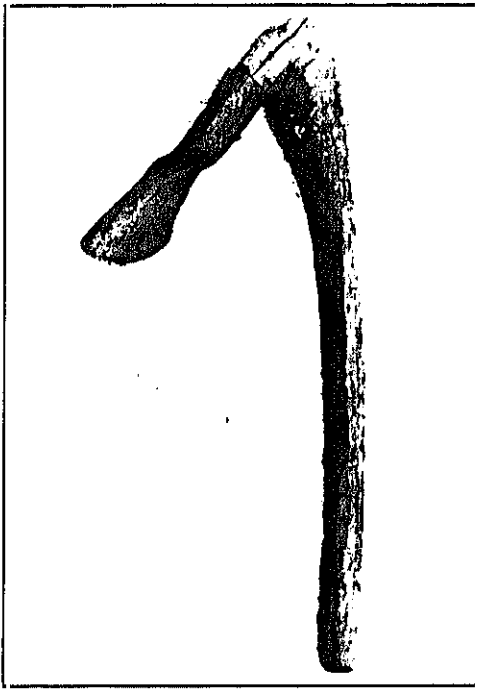


Fig.5.59.- La gubia Aqua.

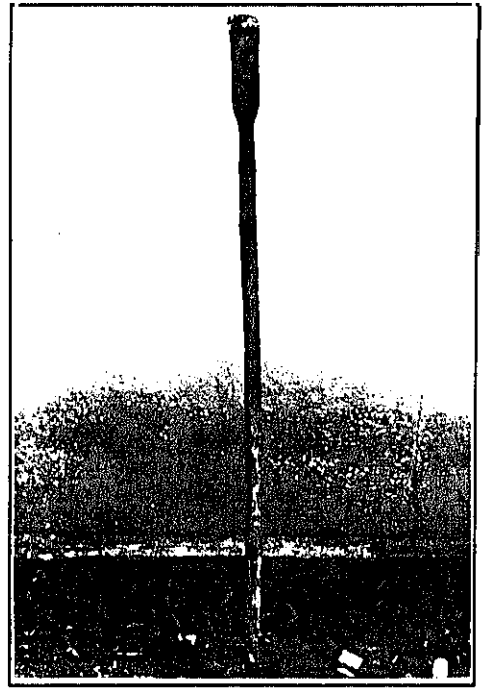


Fig.5.60.- Pala para el cacahuete Ofá.

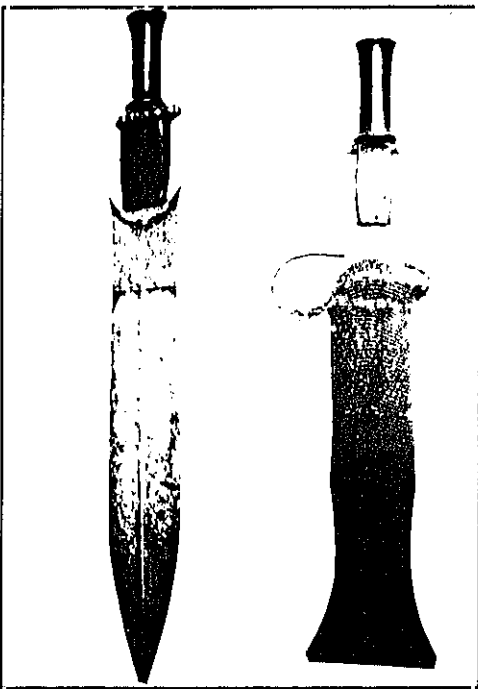


Fig.5.61.- Machete Fet-Hu.

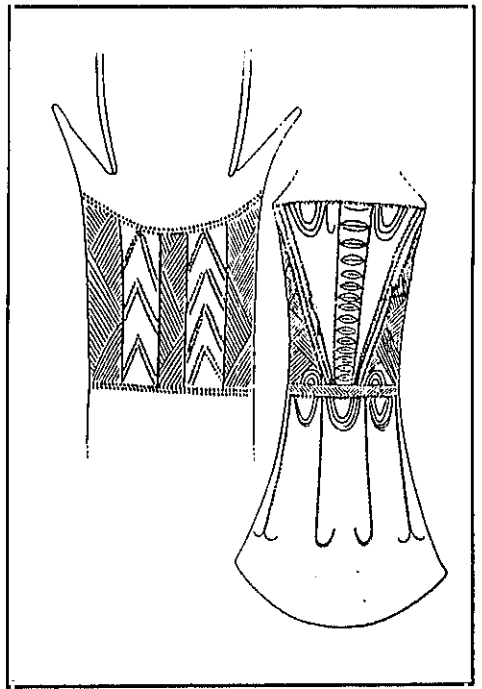


Fig.5.62.-Decoración del Fet-Hu y del Ovono.

Una de las piezas antiguas más notables era el machete *Fet Hu* o *Ebelefa* (fig.5.61.), especie de espada corta con doble filo, arma guerrera por excelencia, cuya empuñadura de madera solía decorarse de arriba a abajo con motivos incisos típicamente Fang (fig.5.62.). Se guardaba en una vaina de madera, piel de iguana

o nipa, también profusamente decorada.

También de guerra, el hacha *Ovono-edoga* (fig.5.63.) se diferencia del hacha agrícola (fig.5.64.) sobre todo en que esta última raramente iba decorada.

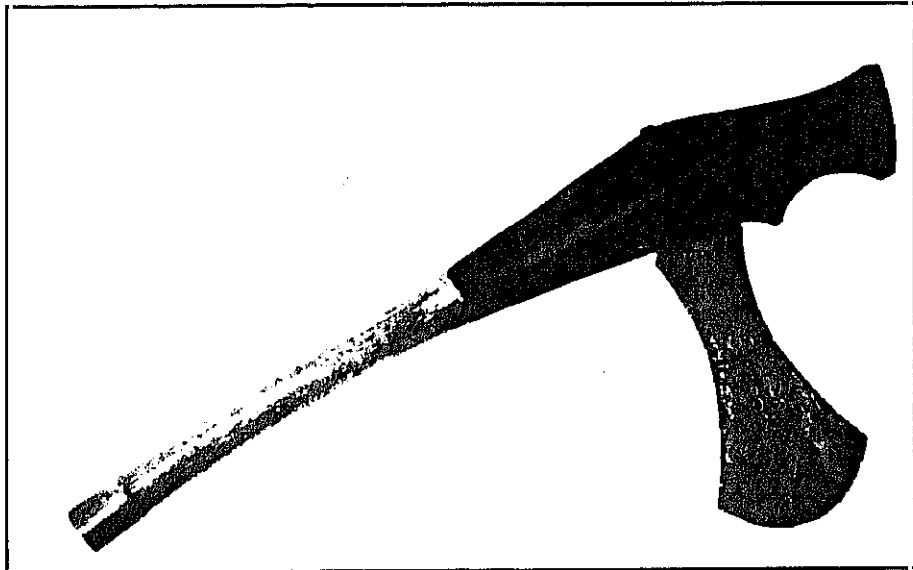


Fig.5.63.- Hacha de guerra *Ovono-edoga*.

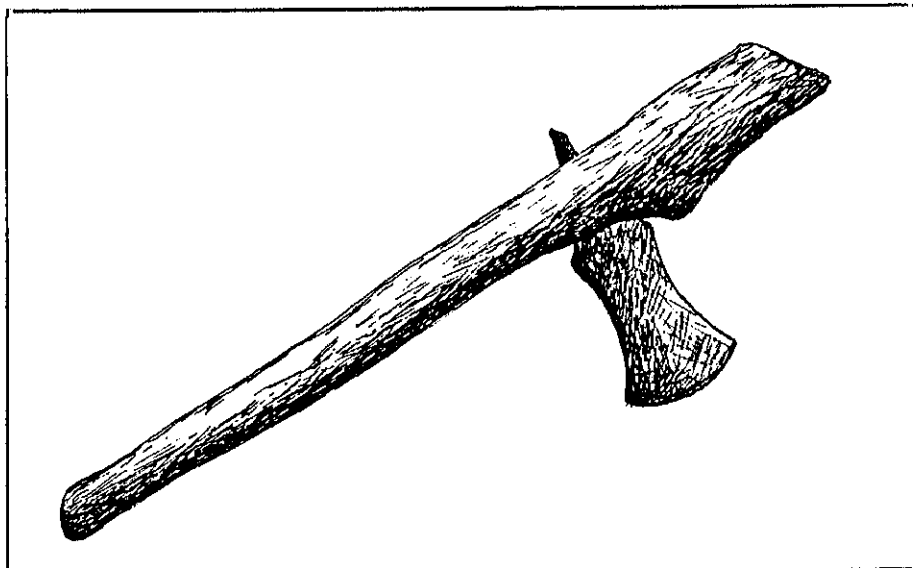


Fig.5.64.- Hacha agrícola.

5.7. CARPINTERIA.

Carpinteros, llama Soler a los fabricantes en general de piezas en madera, desde el simple mortero *mbek* de madera de *ngom* (Felipe Osaá me decía que el *ngom* es una madera comestible y medicinal y por lo tanto se la consideraba la más adecuada para tallar el mortero que estaba en contacto directo con los alimentos) o el plato de achicar agua *ekan* a los mas complicados instrumentos musicales. La habilidad de algunos "carpinteros" para la talla les permite ser especialistas de cualquier tipo de trabajo en madera, incluida la talla de máscaras y estatuillas. Aunque hay que diferenciarlos del "escultor tradicional", el tallista del *Biere*, personaje cuidadosamente elegido prácticamente desde su nacimiento, sometido a prohibiciones y ritos iniciáticos; hoy en día prácticamente extinguido en Guinea (en la actualidad probablemente sólo quede Ondo Eye, escultor de Conyallop (Ebebiyin), sucesor de Ndutumu Singo). El tallista en

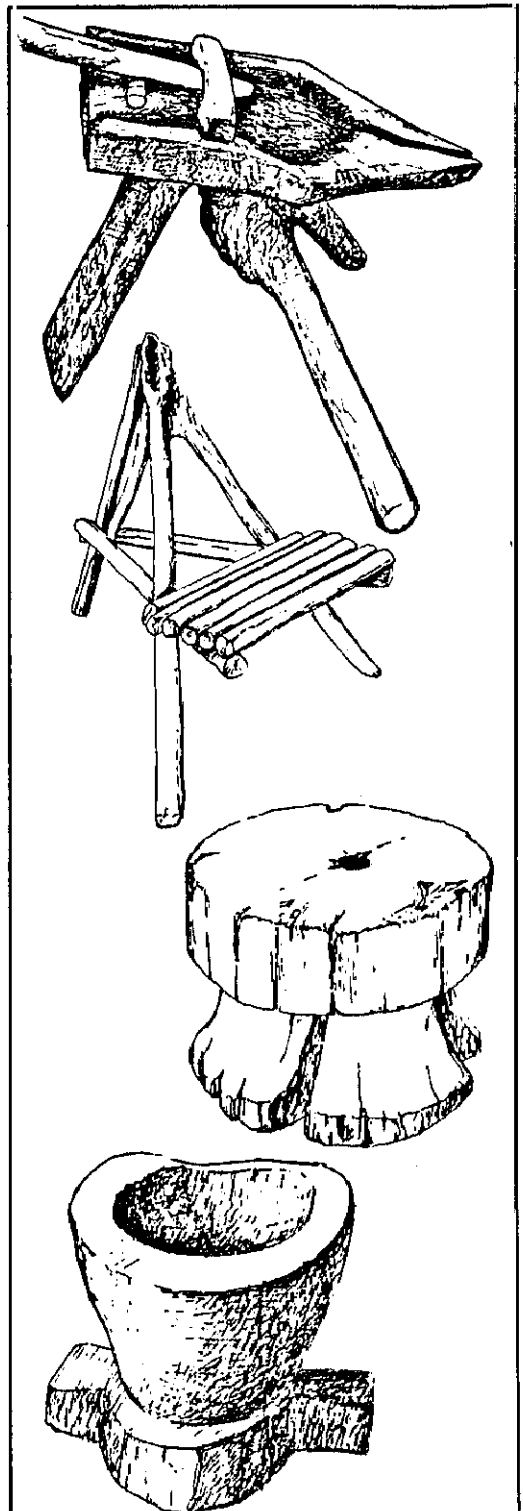


Fig.5.65.- Algunas de las construcciones de la carpintería Fang: El exprimidor de caña *Equile*, las sillas *Eto* y *Kua-botono* y el mortero *Mbak*.

cambio ha logrado sobrevivir al actual estado coyuntural de la cultura Fang buscando una salida comercial a su destreza, con piezas de "toque africano" en maderas preciosas que hacen las delicias de los turistas (fig.5.66.).



Fig.5.66.- Figuras típicas de "souvenir" guineano, obra de Manuel Edú.

Ejemplos de la antigua carpintería Fang son: El rodillo *Nioia* para moler el palo rojo y convertirlo en el pigmento *ba*, el mazo *Nchimio* para machacar corteza y confeccionar tejidos, el *Ngua* para moler cacahuetes, una gran variedad de bastones, la cuchara *Toc* y el tenedor *Elum*, la espátula, los calendarios semanales de cuentas *Melumosan* o el *Melumengon* con agujeros y clavijas, y muebles como las mesas *Anac* y *Tebele*, las sillas *Emua*, *Eto* y *Nkua* o la cama *Enong*.

5.8. INSTRUMENTOS MUSICALES.

Para la antigua sociedad Fang cualquier actividad cotidiana debía llevarse a cabo como si se tratase de una auténtica ceremonia. hombres y mujeres trabajaban y vivían en una coreografía constante; el ritmo y la música daban la pauta para cada movimiento. Existe una gran riqueza y variedad de instrumentos de música Fang. Se trata de una de las pocas industrias que han sobrevivido al proceso de aculturación. Los instrumentos se siguen fabricando y usando como siempre, solo su ornamentación ha sufrido menoscabos; la ornamentación Fang era un sistema de signos altamente complicado y preciso y muy relacionado con las señas distintivas y los totems de los diversos clanes.

5.8.1. La percusión.

-El *Nkú*: En una música donde el ritmo juega un papel protagonista, los instrumentos de percusión son sin duda los más representativos. La pieza maestra de la percusión Fang es el *Nku* también llamado *Tum-ba* o "Teléfono de la selva", tanto por su sonoridad como por su sobriedad y belleza escultórica.

Según su tamaño puede ser de dos tipos, el *Moran-nku*, de aproximadamente un metro de largo, y el *Manam-nku* o *Nkukú*, mas pequeño, ambos tallados a partir de un tronco de *olong* o *mbee* que se ahueca completamente a través de dos delgadas hendiduras laterales separadas por una lengüeta central, dividida en dos

segmentos desiguales que determinan los dos tonos del instrumento (el sonido *tum* y el sonido *ba*). El *Nku* se toca golpeando con dos palos *mbas* de madera de *atuing*. Además de su uso musical, servía como "teléfono de la selva", imitando las palabras de una frase mediante la reproducción de los tonos musicales correspondientes a las sílabas. De un poblado a otro las noticias podían así transmitirse con facilidad y rapidez. Cada persona poseía un "lema personal" a modo de llamada que era recitado en la distancia por el *Nku* (ver 8.3.2.2, explicaciones de F.Osaá sobre el *Nkú*).



Fig.5.67. Tocando el *Nku* para llamar a Mlea.

-El tambor *Mbeiñ* o *Mbe*: sección de aproximadamente un metro treinta de un tronco , generalmente de *aseng*, ahuecado de extremo a extremo, que antiguamente iba completamente decorado con bajorelieves, y cerrado en su parte superior con una piel de nutria *abang* o de antílope *so*, sujeta con tiras de melongo y tensada mediante cuñas de palo rojo, sobre la que se golpea con las manos.



Fig.5.68.- Tambor *Mbeng* actual, tallado por Antonio Mbá de Macula (Nsoc). La decoración ritual ha desaparecido, solo se pretende la funcionalidad.

-El *Ngom*: consiste básicamente en un *Mbeiñ* corto (de unos 40 cms) que se toca generalmente sentado a horcajadas sobre su costado.

-El *Obaca* o *Mobaka*: Consiste en una simple caña gruesa de bambú con varios cortes a lo largo que, golpeada con unos palos a dos o cuatro manos, sirve de acompañamiento a bailes como el *Eká*. El *Obaka* es además un instrumento típico del *Mbueti* (ver



Fig.5.69.- Muchacho tocando el *Ngom*.

4.5.3: Instrumentos rituales).

Existen además campanas como la *Ongola*, de hierro y cascabeles *Makora*, que se atan a las pantorrillas en algunos bailes.



Fig.5.70.- Conjunto de *Manyang*.

-El *Manyang*: especie de xilófono compuesto de 18 tablillas de palo rojo de distintas longitudes formando una escala. Sorprende la delicada modulación de su sonido que parece imposible que pueda surgir de medios tan elementales. Se utilizaba antiguamente en la ceremonia del *Melan* para hacer bailar a los *Bieri*. Como el resto de los instrumentos tradicionales, su uso en la actualidad no ha decaído, a pesar de la desaparición de la mayoría de las ceremonias en las que se utilizaba. Existen distintos modelos de *Manyang*, entre ellos el *Manyang-me-ya-kaban* o xilófono portátil, de 9 tablillas sujetas sobre un bastidor, cada una con su propia caja de resonancia consistente en una calabaza hueca y cubierta por una membrana

vegetal que atenuaba la vibración de las notas.

5.8.2. Instrumentos de cuerda y de pulsación.

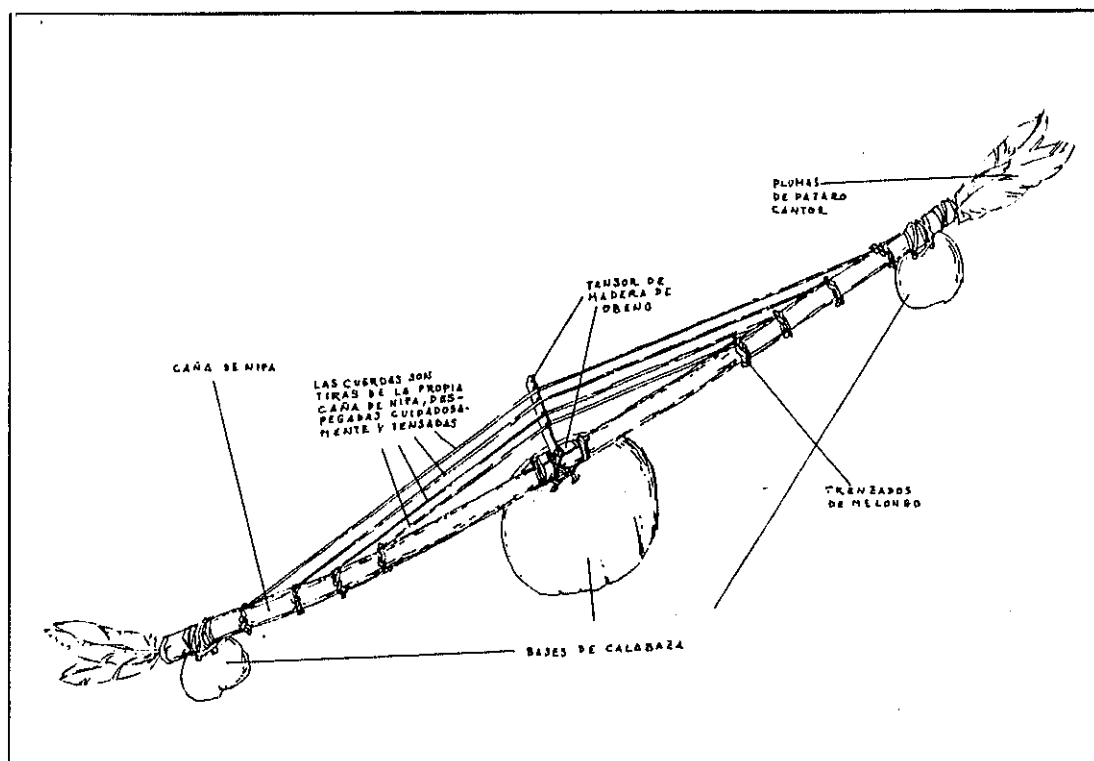


Fig.5.71.- El Nvet.

-El Nvet: es de construcción increíblemente sencilla: A una vara de palmera de nipa se le hacen cinco cortes paralelos longitudinales, dejando sin cortar los extremos. Las cuatro tiras resultantes se sujetan a diferentes alturas de un pequeño palo central, perpendicular a la vara, haciendo las veces de cuerdas; una o varias calabazas huecas, se



Fig.5.72.- Mbon-Nvet, trovador Fang.

atan por detrás a modo de cajas de resonancia. Hoy, aunque escasos, todavía quedan algunos trovadores *Mbon-Nvet*, personajes fundamentales de la tradición oral Fang (ver 4.4.1.1.) (fig.5.72.).

-El Tam-tam: es una caja ligera con unas tiras de bambú de distinto grosor y longitud, que al ser convenientemente pulsadas, producen las distintas notas.

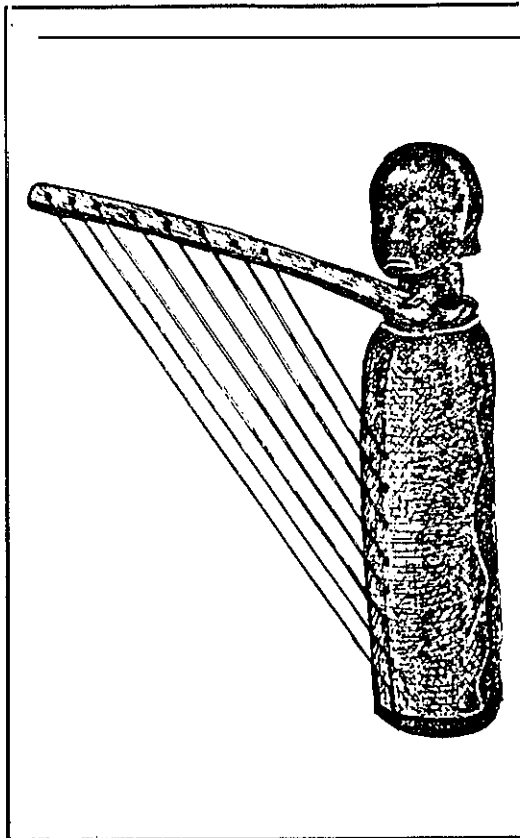


Fig.5.73.- Arpa Ngoma

-El arpa Ngoma: De él dice Perramón:

"Es en su conjunto una estilización humana". Procede del Ngomo o *Ngiemé*, antigua arpa Fang, a la que se le ha añadido una cabeza tallada de mujer, en recuerdo de la primera iniciada. Instrumento *Mbueti* por excelencia, está, como el resto de los elementos rituales de la secta, prohibido dentro de Guinea Ecuatorial. Es una pieza plásticamente muy bella, con elementos figurativos incorporados al cuerpo del instrumento

que a menudo cumple también las funciones de relicario. Instrumento altamente sagrado, sólo puede ser manejado por un especialista. Cuando su música es adecuadamente interpretada, invita a un ejercicio de transcendencia, de un encanto poco común (ver 4.5.3: Instrumentos rituales).

5.8.4. Instrumentos de viento.

-Mirlitón: Especie de silbato con una membrana sonora que servía para distorsionar la voz, simulando la voz de los espíritus en determinadas ceremonias (fig.4.1.).

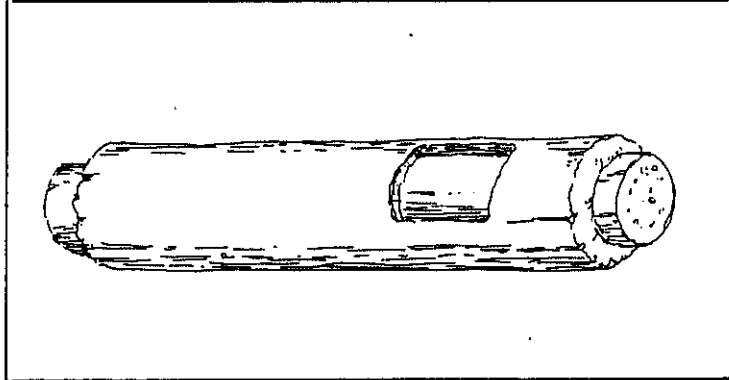


Fig.5.74.- Mirlitón.

-Trompeta Tong: Instrumento de madera hueca, con la boquilla a un lado, derivado posiblemente del *Nlag* o cuerno de antílope que sopla el hechicero para llamar a sus parroquianos

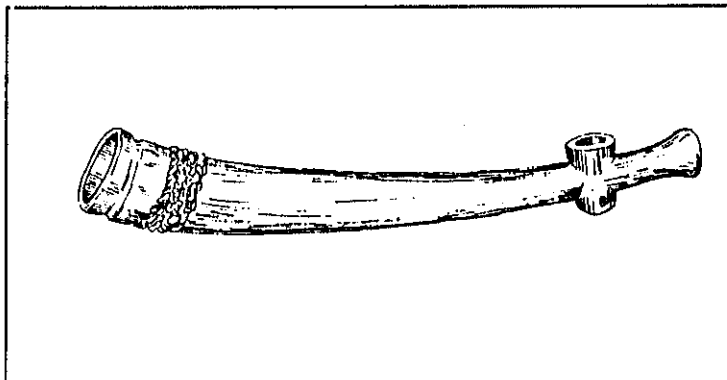


Fig.5.75.- Trompeta Fang.

-La flauta Ndying: De caña de palmera utilizada para los cantos de amor. Como observa Aranzadi la palabra *Ndying* deriva de *adying*= amar.

5.9. ARMAS.



Fig.5.76.- Felipe Osaá con el casco *Nlo-nvama* fabricado por el mismo.

Los antiguos Fang tenían sobre todo fama de guerreros, las disputas entre poblados vecinos y el afán de conquista de sus avances nómadas, les mantenían en un continuo estado de guerra. En estas circunstancias se hizo preciso el desarrollo de una técnica armamentística propia: El hacha *Ngokua* (fig.5.63.), el machete *Fa-etú* (fig.5.61.), el casco guerrero *Nlo-nvama* de fibra de *ocong* con semillas de *envanduhú*, tiras de *eka* (especie de melongo) para el armazón y corteza de palmera en el forro que a veces se trabajaba con el propio pelo del guerrero según cuenta F. Osaá que aún los fabrica (fig.8.76.).

Los Herreros Fang lograron incluso construir réplicas de fusiles europeos que funcionaban a la perfección, los llamaban *Ekiap* a los de cañón largo y *Alo* al corto.

5.9.1. La ballesta Mbang.

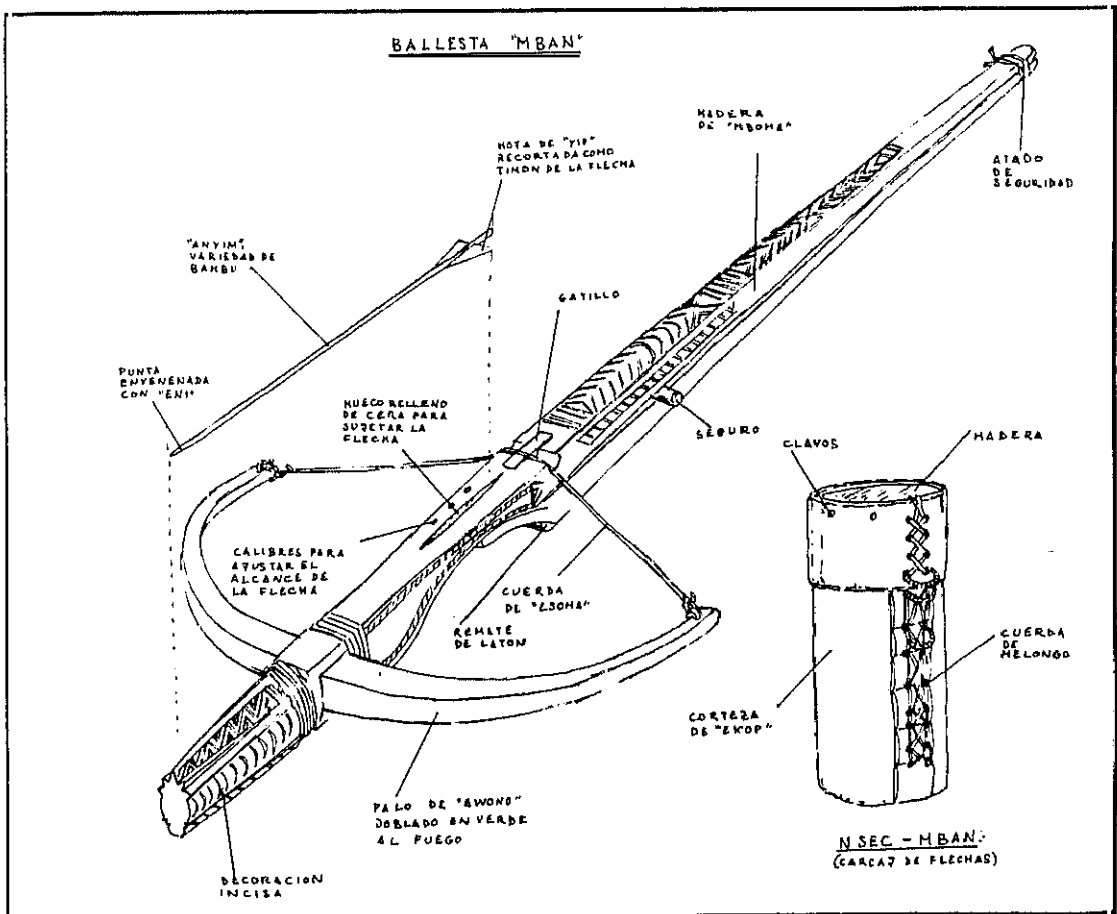


Fig.5.77.- La ballesta Mbang y el carcaj de flechas Nsec-mbang.

Esta elegante pieza del armamento Fang la siguen utilizando para la caza algunos nostálgicos. Entre todas las que pude ver, ninguna tan hermosa y perfecta como la de Santiago Ngomo, construida por su padre el gran escultor Salvador Michá, *Yengüing* de Oveng (Nsoc) (fig.5.77); con mango tallado en madera de *mvúma* y arco de palo de *awong*. Ndong Obama, carpintero de Nom-Nam (Nsoc) también las construye, pero sus piezas carecen del acabado impecable y la auténtica ornamentación tradicional que posee la ballesta de Michá. El *Mbang* va acompañado del carcaj para flechas denominado, *Nsec-mbang* (muy similar al bote

relicario *Nsec-bieri*) de corteza de *ekop* cosida con melongo. Las flechas son barillas de *anyim* (especie de bambú) con un timón fabricado con la gruesa y pesada hoja de *yip* recortada en forma de triángulo. Estas flechas iban impregnadas en el mortífero *ent*, el más fulminante de los venenos Fang, muy semejante al estrofantó.

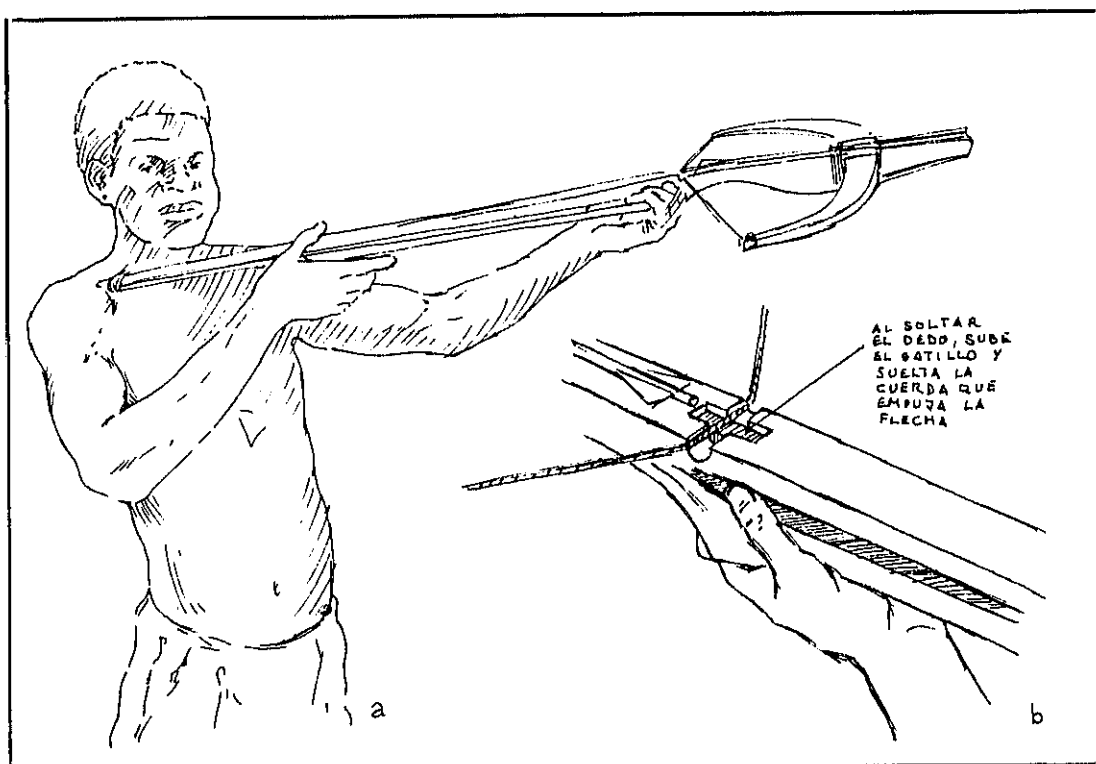


Fig.5.78.- (a) Forma correcta de sostener el Mbang. (b) Detalle del gatillo.

5.10. ARQUITECTURA Y CONSTRUCCION.

5.10.1. El poblado.

Antiguamente, cuando los desplazamientos de los grupos familiares eran más frecuentes, para la fundación de un nuevo poblado, se elegía el futuro asentamiento predominantemente en un altozano, orilla o encrucijada de caminos. El jefe de familia con su escobilla *Acpua* dirigía las ceremonias para la consagración del lugar y daba órdenes aquí y allá de acuerdo al trazado que hubiese previsto para el nuevo poblado.

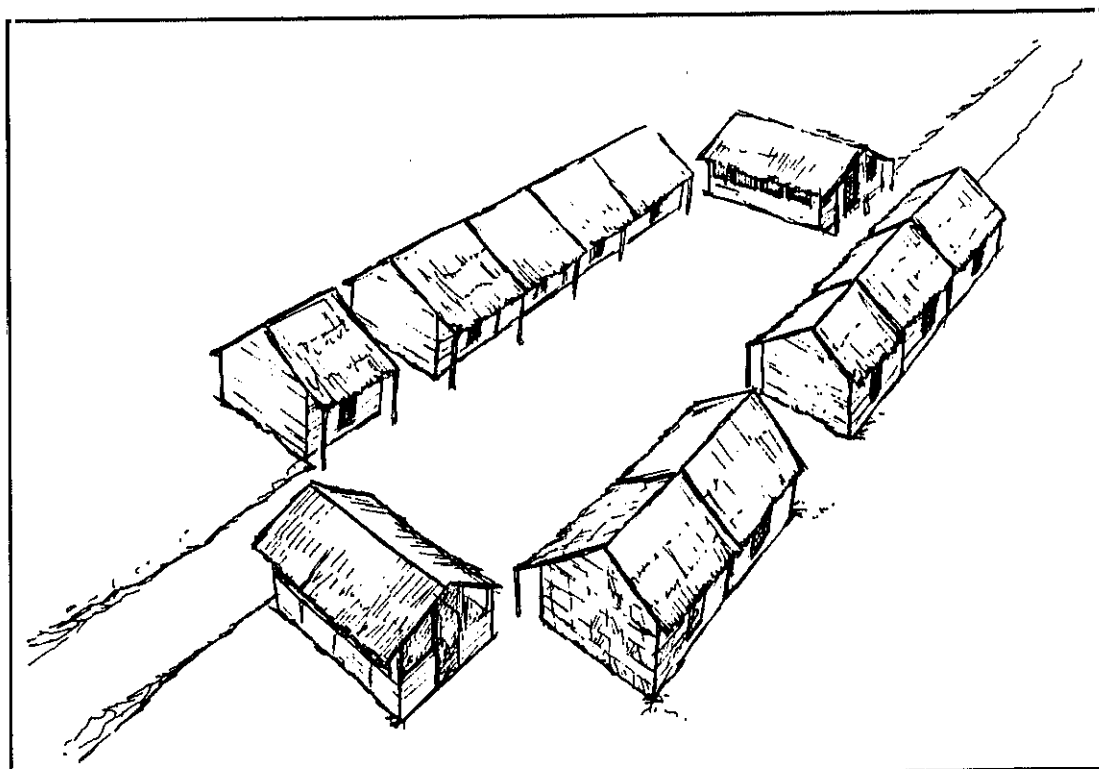


Fig.5.79.- Esquema clásico de un poblado Fang.

Este, consistía en la mayoría de los casos, en una calle ancha o plaza alargada, denominada *Atang*, con chozas enfrentadas a ambos lados y cerrando cada extremo un *Aba* o "casa de la palabra". En poblados mas grandes se podía repetir varias veces la misma distribución, tantas como grupos familiares distintos hubiera. En los actuales poblados de concentración este esquema clásico eminentemente unifamiliar, tiende a perderse y a menudo las construcciones surgen de forma un tanto aleatoria en torno a la carretera. En la selva ecuatorial el poblado abre un claro en la espesura, opone a la densa oscuridad de la selva, la claridad de un espacio abierto y ordenado, de ahí que los ritos ocultistas transcurran principalmente en la selva, mientras que la curandería y los ritos más sociales prefieran el poblado.

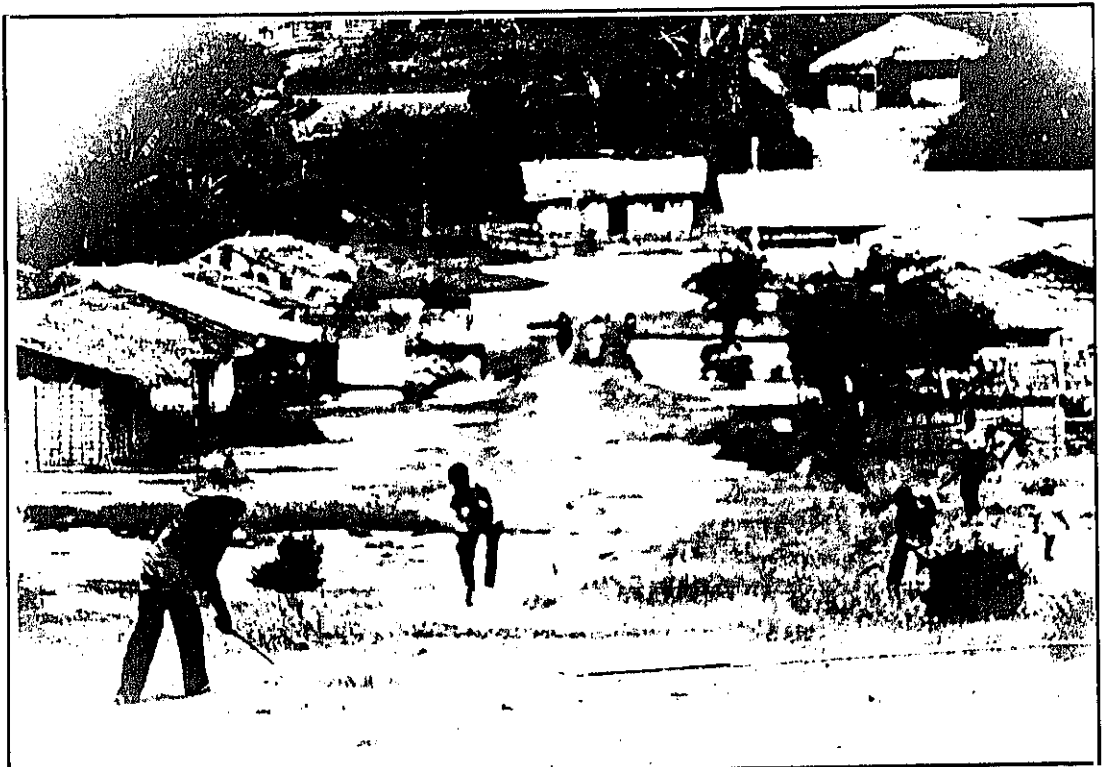


Fig.5.80.- Poblado de Abumeyeme (Neoc).

5.10.2. La casa.

Las chozas son de planta rectangular y tejado a dos aguas. Un armazón de palos rectos y delgados forma la estructura de base, el tejado de nipa o chapa, se monta sobre un entramado de vigas y traviesas apoyadas sobre la viga maestra *Mbong-nda*, sujeto con algunos palos sueltos a modo de grandes pisapapeles (fig.5.81.).



Fig.5.81.- Choza tradicional.

Los muros tradicionalmente iban cubiertos de cortezas batanadas de *Npo* o *Ucang* (fig.5.82.), o bien con hoja de nipa, atadas con melongo sobre listones verticales y horizontales de bambú (fig.5.83.). Existen también casas con las paredes de barro amasado llenando los huecos o cajetines que deja una estructura de palos entrecruzados (fig.5.84.) (el adobe, como la cerámica era trabajo de las mujeres, al considerar la arcilla blanda de carácter femenino, frente a los materiales sólidos de

carácter masculino), y últimamente, con la introducción de las motosierras, cada vez abundan más las casas enteramente de madera que los Fang pueden levantar en tan solo una semana (fig.5.85.). Las de cemento, en cambio, van desapareciendo, salvo en las antiguas capitales coloniales, debido a la actual escasez de material de construcción europeo.

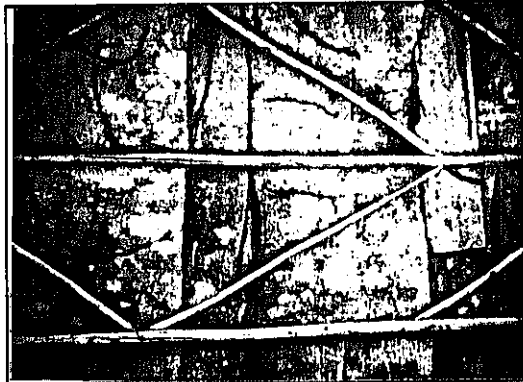


Fig.5.82.- Muro de corteza.

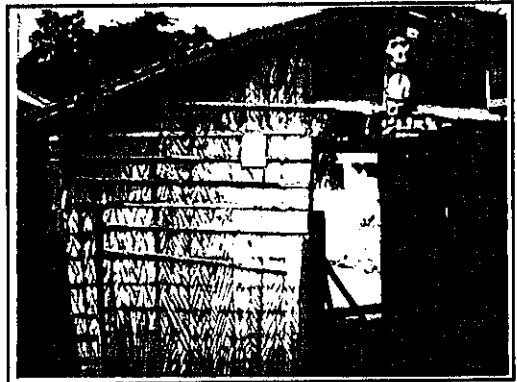


Fig.5.83.- Muro de nipa del Aba de Mnom Mnam (Naoo).

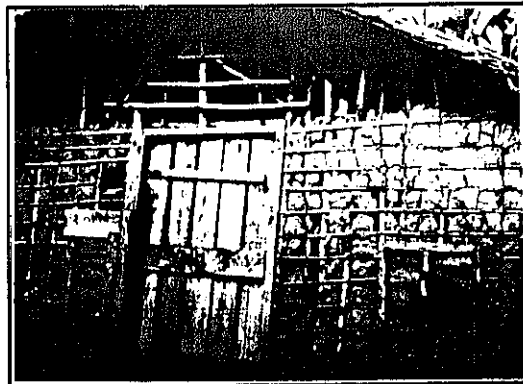


Fig.5.84.- Muro de adobe.

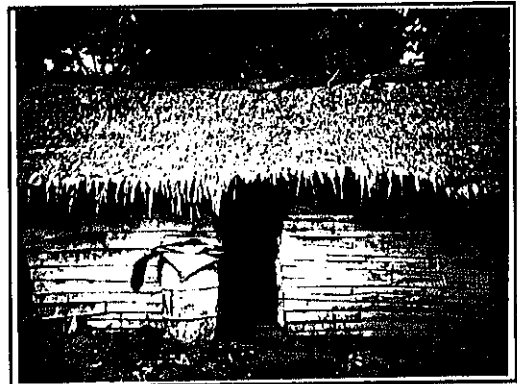


Fig.5.85.- Casa de madera con el tejado de nipa.

5.10.3. La cocina.

Lo que se conoce como cocina Fang o *Kisin* es en realidad la vivienda de la mujer. El hombre contrae la obligación de construir una *Nda-kisin* a cada una de

sus esposas. El interior de la cocina es oscuro, al carecer de ventanas, y además el humo constante de las hogueras, no encontrando salida, se estanca en la atmósfera. Pero superada la primera impresión el espacio de la cocina resulta verdaderamente acogedor, de hecho acostumbra a ser el lugar de los nacimientos y de las muertes.

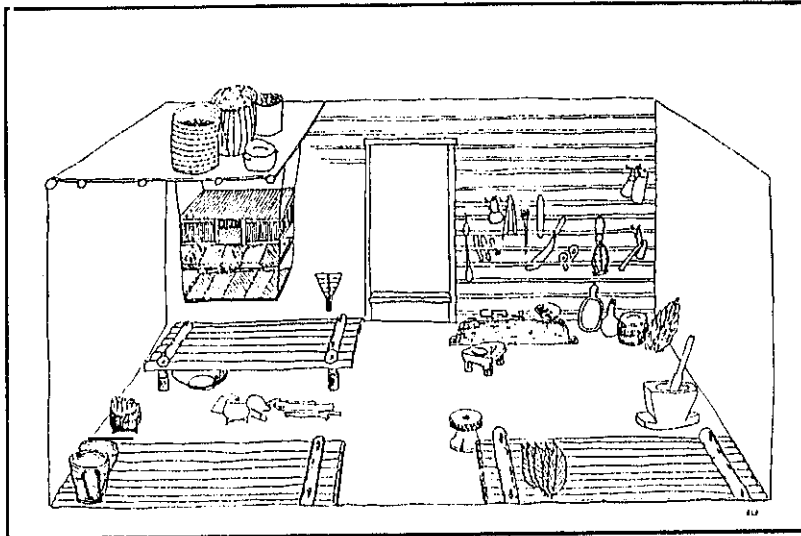


Fig.5.86.- Interior de una cocina Fang, según J. Fernández.

5.10.4. La "casa de la palabra".

"La palabra" era un modo colonial de llamar a los pleitos o litigios indígenas. La casa de la palabra o *Aba*, es el lugar donde, entre otras cosas se resolvían este tipo de asuntos. Pero el *Aba* era sobre todo y sigue siendo la casa de reunión de los hombres, antiguamente prohibida a mujeres y niños que no sólo no podían traspasar su umbral, incluso si pasaban por delante debían hacerlo de rodillas. Es por lo tanto la casa de reunión de los hombres, donde se juega, se canta, se cuentan historias, se reposa, donde el herrero forja o el tallista talla. En su origen era más

que nada un puesto de vigilancia y defensa, estratégicamente situado a la entrada y la salida del poblado.



Fig.5.87.- Aba o 'Casa de la Palabra'.

Se diferencia claramente del resto de las casas, por la abertura que, a la altura de la vista de un hombre sentado, recorre las cuatro paredes. De la columna central *Abom-aba*, cuando la había, colgaban todo tipo de objetos y trofeos de caza, cráneos de gorila, amuletos, el calendario *Molumosan*, el "bastón de la palabra", etc. A veces el *Abom-aba* se decoraba con tallas y dibujos geométricos.

J. Fernández opina que para el Fang la casa significa una extensión del propio cuerpo, el *Kisin*, espacio cerrado, oscuro, cálido, denso, acogedor, etc, representa a la mujer y el *Aba* o "Casa de la palabra", lugar abierto, aislado, estratégico, público, etc, al hombre. Cuando el curandero clava un machete en la pared de una casa, está atacando simbólicamente el cuerpo enfermo del paciente; rituales como el *Ndong Mba* o el *Biang-ndu* participan de esa misma idea.

5.11. JUEGOS

"El juego es una actividad u ocupación libre que se realiza en determinados límites de tiempo y de espacio, con arreglo a ciertas reglas libremente aceptadas pero absolutamente obligatorias." (Jan Huizinga)

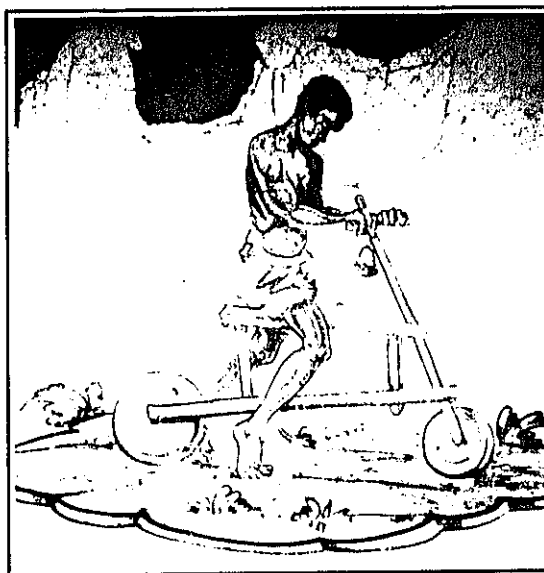


Fig.5.86.- Mosaico colonial de la Plaza Mayor de Malabo que representa a un niño Fang sobre un patín de madera.

Si en la anterior definición, sustituimos la palabra "juego" por "rito", el resultado mantiene la coherencia. En efecto la diferenciación entre juego y rito es en muchos casos de difícil apreciación. El juego, lo mismo que el rito, significa una traslación de la vida cotidiana a una dimensión trascendente regida por nuevos códigos. Ambos poseen un estrecho vínculo formal con la vida cotidiana de la que surgen: Se podría, por ejemplo, a través de su estudio deducir los modos de comportamiento y valores propios del grupo social al que corresponden. Como observa Pilar Pardo a propósito de los juegos de los niños Fang: "Al jugar se explican a sí mismos en que consiste ser madre, curandero, cazador, maestro... No

es la simple imitación de las personas concretas, sino del concepto mismo de cada rol social definido por sus acciones más características... ". Esta representación simbólica de los personajes se extiende igualmente al terreno de los objetos inanimados e incluso de los conceptos abstractos, no olvidemos que el fang se mueve especialmente a gusto en el campo de la expresión de ideas por medio de formas. En ese sorprendente teatro de apariencias que ofrecen los juegos, los objetos más imprevisibles, a menudo los más desapercibidos y pobres, son mágicamente transformados en alimentos, casas, armas, medicinas o tesoros.

Actualmente muchos de los juegos fang, al igual que sucede con sus ritos, como resultado de la transformación social y del paulatino olvido de la tradición, han desembocado en un sincretismo. Es decir, la arrasadora influencia occidental se ha fundido con la superviviente cultura autóctona dando lugar a nuevos juegos híbridos. Por ejemplo, la construcción de camiones de médula (de la que trataremos más adelante), se vale de una técnica de la juguetería tradicional fang al servicio de un modelo importado, como es en este caso el camión, creando una insólita traducción de la tecnología europea al modesto material del bosque a través de la habilidad "bricoladora", como diría Levi-Strauss, y la fina observación que caracteriza al Fang.

Se conservan, no obstante juegos de estrictas raíces africanas que continúan gozando de gran aceptación, frente a los muchos que ya prácticamente se han perdido y de los que sólo nos quedan sus nombres, Pilar Pardo cita a este respecto el *Ngang*, *Mesing*, *Ecó*, etc.

Con la extinción de las formas de vida tradicionales, juegos milenarios desaparecen o a lo sumo encuentran su adaptación a los nuevos tiempos, a expensas de una modificación substancial de sus contenidos. Los resultados de una encuesta llevada a cabo en 1987 por los distintos distritos del país, no puede ser más sintomática: Al pedir a los niños fang que nombrasen su juego favorito, con amplio margen de diferencia ganaba el "fútbol".

Una tarde paseando por la carretera de Bata a Mbini, presencié un juego que ciertamente no podía resultar más sencillo y conmovedor. Aquel niño, valiéndose exclusivamente de una tabla y dos botellas vacías había ideado un vehículo extraordinario. El ingenio infantil demuestra siempre que se crece ante la dificultad, en este caso cuando los medios parecen más limitados:



Fig.5.89.- Un vehículo elemental.

(Cuaderno de Campo: 2 de Junio de 1988) "...el vehículo en cuestión consiste en una tabla de aproximadamente 1m de largo por 30cms de ancho, apoyada sobre dos botellas tumbadas a modo de rodillos paralelos. El chico se sienta sobre la tabla e impulsándose ligeramente con las piernas, sujeta con su mano izquierda la tabla y la hace avanzar sobre las botellas hasta que su centro de gravedad coincide con la primera botella, entonces agarra por el cuello a la segunda botella y con un rápido movimiento la desliza delante de la otra bajo la tabla, justo en el momento en que

ésta, arrastrada por el impulso de las piernas, comenzaba a desequilibrarse hacia delante. Repitiendo el mismo proceso una y otra vez, alternando el orden de las botellas, el chico desapareció de mi vista montado sobre su paradójica cinta transportadora".

Los juegos que a continuación expongo, se pueden dividir en tres grupos:

- 1.- Los que se basan exclusivamente en unas reglas y no precisan de ningún accesorio material.
- 2.- Los que además de basarse en reglas, precisan de algún tipo de accesorio material, tablero, fichas, dibujos, etc
- 3.- Los propiamente "juguetes", objetos lúdicos o de entretenimiento, a menudo contruidos por los propios niños que, sin necesidad de reglas, tienden por sí mismos a propiciar el juego, aunque ocasionalmente pueden integrarse en una estructura de reglas prefijadas.

Tratándose de un estudio sobre la cultura material, son estos últimos los que más nos interesan como evidencia del espontáneo talento constructivo y artístico del pueblo fang.

5.11.1. Juegos de reglas sin accesorios materiales.

Mbang: En la modalidad de este juego que yo conocí, un grupo de niñas repartidas en dos equipos formaban un corro. Una de las niñas se situaba en el centro enfrentada a una de sus contrincantes que permanecía en el corro. Ambas deben saltar hacia delante al mismo tiempo y al caer tener girado sobre el talón uno de

sus pies; si coincide que las dos han girado el mismo pie, gana la jugadora del centro que conserva su puesto mientras la otra es eliminada, si los pies no son los mismos la del corro pasa a ocupar la posición central y su contrincante sale del juego.

Esugaben (también llamado *Esucben* o *Esunemeben*): Los jugadores se reparten en dos bandos con sus respectivos capitanes. Estos son los encargados de bautizar a cada uno de los suyos con un nombre que puede ser de país, animal, planta, etc. El capitán del equipo A asesorado por sus compañeros grita los nombres que piensan que pueden tener los componentes del equipo B y aquellos que acierta son eliminados del juego. Gana el equipo que deja al otro con un solo jugador, el *ntolon*.

Messing: Más que propiamente un juego se trata de un deporte en algunos casos cruento, conocido también como lucha Fang. Antiguamente gozaba de gran popularidad y los luchadores llegaban a pagar fortunas a los hechiceros para hacerse con medicinas que les otorgasen el triunfo, como el amuleto *ebab elé*. Se trata de una lucha cuerpo a cuerpo en la que no se admiten golpes, abrazándose uno al otro cada cual procura derribar a su contrario o conseguir que se rinda.

Ngan: Juego tradicional de adivinanzas Fang, de compleja y simbólica estructura, al que pueden jugar personas de cualquier edad. El inmenso repertorio de adivinanzas usado supone un compendio enciclopédico de la forma de vida fang. Aranzadi que dedicó un bellissimo libro al tema ("La adivinanza en la zona de los

Ntumu"), llegó a recopilar mil ochenta y dos modelos distintos. Para un pueblo que ha conservado su cultura a través de las generaciones, por medio de la tradición oral, es decir "de boca a oreja", estas adivinanzas además de un pasatiempo, suponen una memoria viva de la sabiduría acumulada por sus predecesores. Me remito en cualquier caso al libro antes citado en el que quedan descritas claramente las reglas del juego y se dan numerosos y sabrosos ejemplos.

5.11.2. Juegos de reglas con accesorios materiales.

Ngeng: Juego tradicional de puntería en el que hay que acertar con unas lanzas de madera a una rodaja de tronco de plátano o malanga que se tira al aire o se hace rodar por tierra.

Sial: Semejante al calderón o rayuela, se dibuja en el suelo un esquema de casillas sobre el que se ha de saltar sin pisar ninguna raya, a la vez que se empuja con el pie una piedrecilla plana, tejo o tangana que debe recorrer ordenadamente el trazado. Los dibujos, recorridos y reglas varían de un pueblo a otro.

Ndong: Juego tradicional ya recogido por Tessman, parecido al juego de peonza de los pullazos. Se requieren unas caracolas

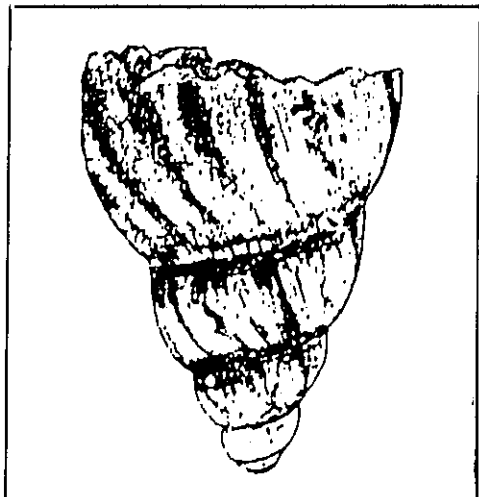


Fig.5.90.- Caracola para jugar al Ndong.

seccionadas transversalmente de modo que se asemejen lo más posible a un cono (fig.5.90.). Consiste en hacer bailar por turno la caracola, como si fuera una peonza, intentando golpear las caracolas de los contrincantes que permanecen quietas en el suelo. El jugador se queda con todas aquellas caracolas que logre golpear.

Edodó: En el suelo se dibujan tres circunferencias concéntricas y tantos radios como jugadores haya (fig.5.91.). Cada jugador sitúa su ficha en el extremo exterior del radio que elija. Los jugadores esconden una semilla en uno de sus puños y aquel que adivine en que mano de cada uno de ellos se oculta la semilla, avanza un puesto

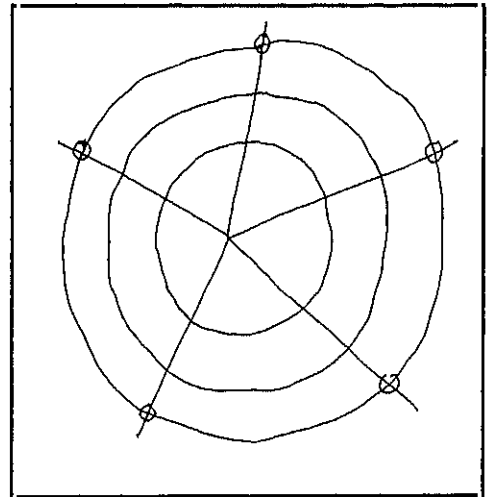


Fig.5.91.- Diagrama del Edodó.

colocando su ficha a la altura en que su radio corta a la circunferencia inmediatamente más interior. Gana el primero que llega al centro. Como en la mayor parte de los juegos Fang, se admiten apuestas.

Neng o Mongwa (también conocido como el juego del palmiste): Juego de destreza.

Todos los participantes poseen el mismo número, nunca inferior a cinco, de semillas de palmiste. Cada jugador, por turno, debe colocar las semillas sobre el dorso de ambas manos unidas por los pulgares, lanzarlas al aire y antes de que caigan de nuevo voltear las manos con las palmas hacia arriba unidas por lo meñiques, procurando recoger el mayor número posible de semillas; vuelve a lanzar al aire las que le quedan, volteando de nuevo las manos y recogiendo las que pueda en su

caída, esta vez sobre el dorso. Para poder continuar tiene que haberle quedado al menos una semilla sobre las manos, si es así, debe ahora lanzar al aire con una sola mano, una de las semillas conservadas y antes de que caiga, recoger del suelo, con esa misma mano, de una en una todas las semillas que pueda (de las que anteriormente no pudo retener) de modo que aun le quede tiempo para atrapar al vuelo la lanzada. Si quedaran todavía semillas en el suelo, tendrá que repetir la operación hasta hacerse con todas. A menudo he jugado a este juego del palmiste sobre el suelo de tierra pisada de la casa de mi anfitrión en Abumeyeme.

Akong o Shonga (en ntumu y okak , respectivamente): Juego típicamente africano, muy extendido por todo el continente, su popularidad ha llegado hasta Europa donde ya se comercializa. Requiere capacidad, estrategia y sobre todo experiencia; apto para personas de cualquier edad, nunca suele faltar en ninguna "Casa de la Palabra". Jugar unas partidas o asistir a ellas como mero espectador es siempre una experiencia excitante.

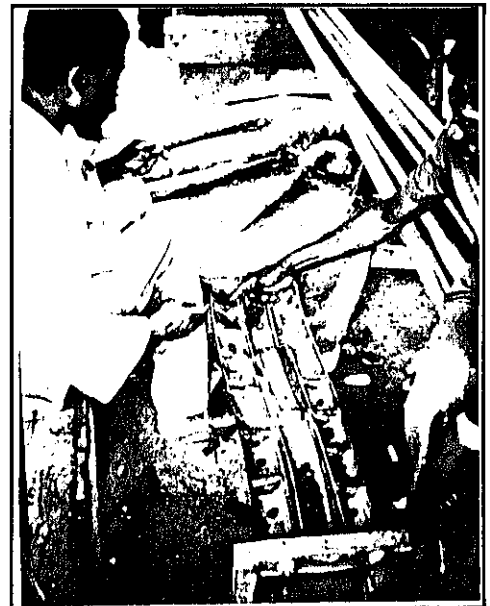


Fig.5.92. Jugando al Akong de bambú en la "Casa de la Palabra".

Se requieren dos jugadores, un tablero que es el que propiamente recibe el nombre de *akong*, y 70 fichas generalmente semillas de *ezésang* de tamaño algo mayor que un garbanzo, duras, rugosas y oscuras.

-El tablero: Se construyen con todo tipo de materiales, madera ahuecada o en piezas, chapa, bambú, etc, siempre que sea respetado el mismo esquema básico (fig.5.93.).

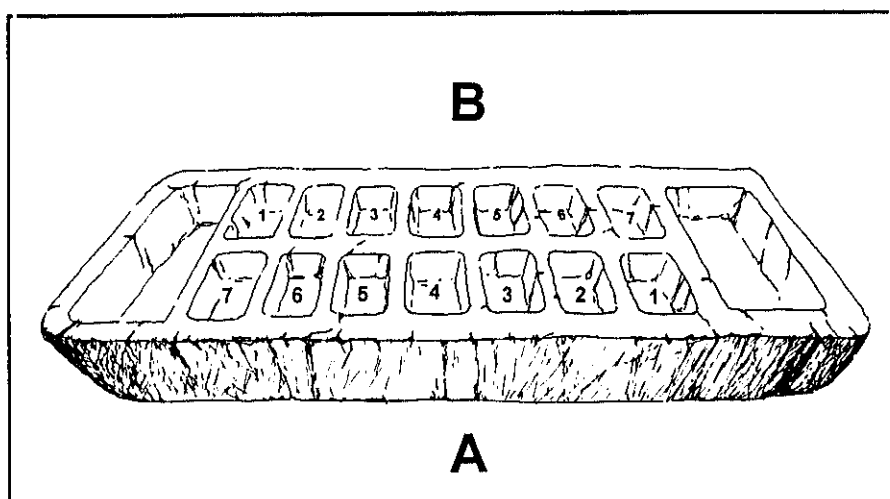


Fig.5.93.- El tablero del Acong.

J. Fernández interpreta esta distribución como un reflejo de la estructura del poblado Fang: una plaza central rodeada de casas formando un núcleo urbano rectangular y en los extremos las casas de la palabra *Aba*, que en el tablero se corresponden con los *Meben*. En ese contexto, la estrategia de acumular el mayor número posible de semillas en una casa, podría interpretarse como una alegoría de la familia Fang que basaba su riqueza y poder en el aumento de la prole es decir, en llenar, con individuos en vez de semillas, la casa real. El enfrentamiento entre ambos jugadores que se materializa en la acción de eliminar las semillas del contrincante hasta vaciarle las casas, aludiría a las viejas guerrillas entre poblados.

-Inicio del juego: Los jugadores deben distribuir sus 30 semillas colocando

5 en cada una de las 14 casas. El jugador que inicia el juego, coge todas las fichas de una de sus casas y las reparte de una en una en las cinco casas siguientes, avanzando en el sentido de las agujas del reloj (aunque en esta primera jugada también es lícito hacerlo en sentido contrario). Del mismo modo deberá proceder el jugador B. Todas las semillas que queden en las casas del lado A pertenecen al jugador A y las del lado B al B.

-Modo de comer: Al avanzar por el procedimiento descrito, el jugador que deja la última semilla de una serie en una casa que contenga 4,3 ó 2 semillas, come enviando al grupo a su depósito o *meben*. Si la casa anterior a la comida, contiene igualmente 4, 3 ó 2 semillas, es también comida ("al arrastre"), y así sucesivamente se puede continuar arrastrando. La primera casa de cada bando sólo puede ser comida de este modo.

-Objetivo: El juego consiste en tratar de capturar de las siete casas contrarias, un número de semillas superior o igual a 35 , o sea cinco más que las fichas iniciales de cada jugador. También gana quien deja sin semillas a su contrincante. Cada partida ganada es un *ekena*. Se gana por *kok* cuando se eliminan todas las semillas del adversario excepto las de la última casa, poseyendo 19 semillas acumuladas en una sola casa del propio bando. Un *kok* equivale a dos *ekena*. Finalmente, existe el *kok* de tres *ekena*, cuando en vez de 19 se acumulan 26 semillas.

-Estrategia: Entre las muchas alternativas a las que se presta este ingenioso

juego, existen como en el ajedrez algunas jugadas clásicas, fundamentalmente derivadas del *yim* o acumulación de semillas en una sola casa ya sea con objeto de atacar o de defender. Cuando se juntan 13 en una casa se produce el *ayiene mbag* que permite dar una vuelta completa al tablero depositando una semilla en cada casa, exceptuando el punto de partida. Si se reúnen 14, se pierde la última por caer en la misma casa; con 15 o más de 15 no existe esta sanción.

5.11.3. Juguetes.

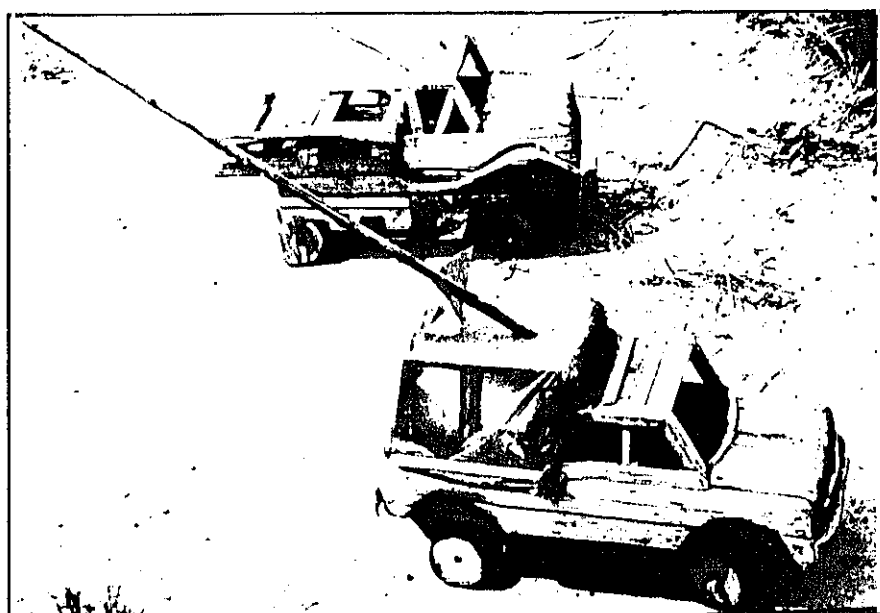


Fig.5.94.- Dos ejemplares de camión de médula de nipa.

La juguetería Fang hermana gemela del arte de las trampas para pájaros, ambas tareas fundamentalmente infantiles, parece disfrutar con la creación de modelos que entrañen dificultades mecánicas. La materia prima la suministra la propia selva ecuatorial, allí los niños encuentran el más completo repertorio de

materiales que se pueda imaginar. Entre todos ellos destaca la médula de nipa *esuisuigui*, con la que se confeccionan los llamados "juguetes de médula", muñecas, aviones, camiones, etc (fig.5.94.). Extraída del interior de la caña de nipa o *metumba*, la médula es sumamente blanda y ligera, semejante a nuestra "madera de balsa", permitiendo un trabajo fácil y rápido y la posibilidad de ensamblar distintas piezas mediante palitos de bambú a modo de espigas.

Funcionales a la vez que entretenidos son los patinetes de madera que incluyen ingeniosos sistemas de frenos y amortiguación. A falta de bicicletas, suponen el medio de transporte más utilizado entre los niños Fang (fig.5.95.).



Fig.5.95.- Uno de los muchos patinetes Fang que había a la entrada de la Escuela de Mícomeseng.

La facilidad de los niños ecuatoguineanos para improvisar juguetes con los medios más austeros vuelve a confirmarse en las piezas más sencillas, carritos,

escopetas y espadas de palo, molinillos de paja, etc (fig.5.96.).



Fig.5.96.- Niños con sus molinillos de paja, cerca de Mongomo.

Entre los juguetes tradicionales recogidos por Tessmann a principios de siglo, aún se recuerdan las marionetas *bidjang* (fig.5.97.) ,un hombre y una mujer tallados en madera con los piernas articuladas que, mediante cuerdas dirigidas con los dedos de los pies, se hacían caminar el uno hacia el otro hasta acoplarse. Ndong Obama, artesano de Nsoc aún las construye.

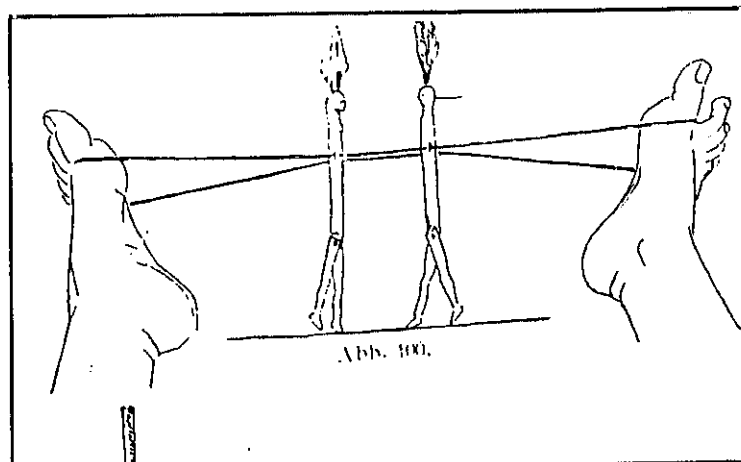


Fig.5.97.- Marionetas *Bidjang*, según Tessmann.

Las distintas variedades de juegos de ingenio y habilidad consistentes en deshacer o trasladar nudos surgen posiblemente como variante lúdica de técnicas como la trampería, cestería o el trenzado.

5.11.4. Proceso de fabricación de un camión de médula.

(Cuaderno de Campo: Martes 31 de Mayo de 1988): "...impresionado por la perfección técnica de los juguetes Fang, pedí a mi pequeño amigo Angel Ntutumu que me construyera un ejemplar del más popular de ellos: El camión de médula de nipa. No habrá viajero en este país que no deje de asombrarse ante semejante prodigio de la mecánica hecho con los materiales del bosque.

Basta con localizar una reunión de niños en cualquier pequeño poblado para descubrir toda clase de variedades de este juguete, algunas verdaderamente sofisticadas."

Aunque es casi imposible encontrar dos camiones iguales, básicamente todos responden al modelo general construido por Angel. Tuve la oportunidad de asistir a su fabricación tomando fotografías y anotaciones de todo el proceso. Será posible, al menos esta vez, fijar una memoria escrita de esta técnica por si el "progreso", con sus camiones de plástico se ocupase de borrar definitivamente sus humildes huellas.

Ya desde la infancia, el Fang ejercita un conocimiento que le permite valerse del entorno más inmediato para dar rienda suelta a su genio técnico y elaborar los artefactos más insospechados, con la economía de medios, la eficacia y la belleza que caracteriza todas sus producciones.

Los materiales: Antes que nada, es preciso darse un paseo por el bosque y reunir todo el material necesario para nuestro trabajo. En esta como en cualquier otra técnica, el fang selecciona cuidadosamente entre el variado catálogo que le brinda la selva, el material más apropiado para cada pieza. La lista de materiales escogidos en el caso del camión es la siguiente:

-*esuisuigui*: Médula de nipa o *metumba*, material fibroso, muy ligero y blando. Utilizado en toda la carrocería del camión (fig.5.98.).

-*ebeng*: Bambú de cuya corteza pelada y cortada en tiras, se tallan espigas para ensamblar las distintas piezas de médula. También es usado en forma de pedazo alargado para construir el aro del volante.

-*ngoma*: Especie de caña que sirve de eje a las ruedas y al volante.

-*asamsee*: A partir de una rama de este arbusto, se talla el eje que sostiene la dirección.

-*melongo*: De su corteza se extrae la cuerda de melongo, eficaz para todo tipo de ataduras resistentes. Es el material más frecuente en la cestería fang.

-suela de goma de un zapato viejo y restos de una cámara de coche: También en estos remotos bosques los desperdicios de la civilización son imprevisiblemente reciclados.

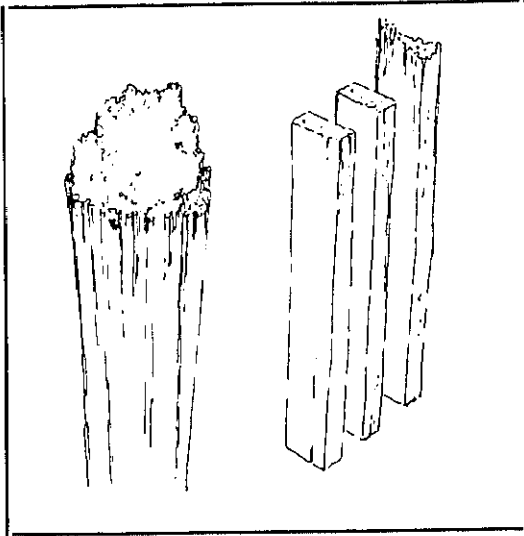
El proceso:

Fig.5.98.- La médula de *metumba* es separada de la corteza, pelada y cortada en forma de tablillas de aproximadamente 25 x 4 x 1.5 cms.

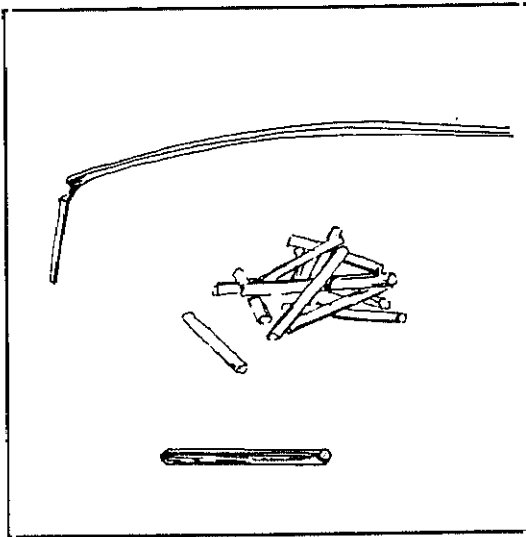


Fig.5.99.- Una tira fina de corteza de bambú es cortada en palitos de 4 x 1 cms.

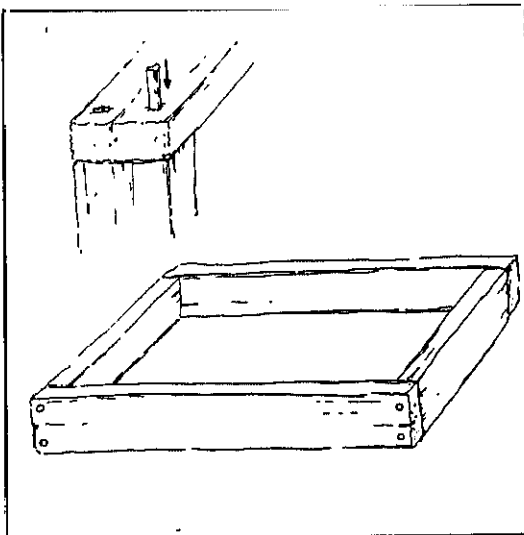


Fig.5.100.- Con cuatro tablillas de médula claveteadas entre si por medio de las espigas (2) ayudándose de un palo a modo de martillo, se crea el rectángulo que forma la estructura básica del camión.

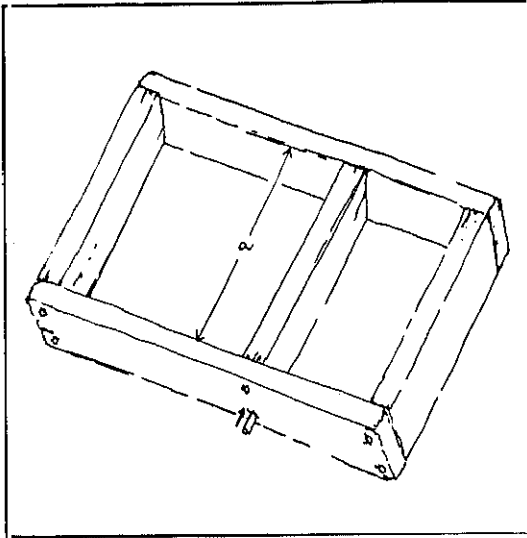


Fig.5.101.- Se mide la anchura interior del rectángulo (a) y se ajusta a esta medida una nueva tablilla que delimita la separación entre lo que serán la cabina y el remolque.

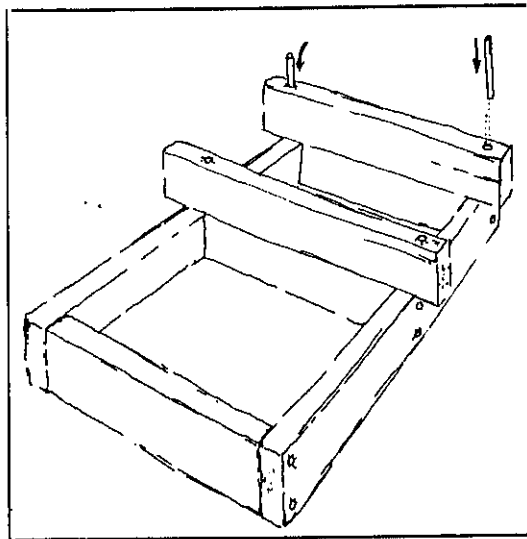


Fig.5.102.- Se añaden a la estructura principal, las paredes delantera y trasera de la cabina, disponiendo las espigas en perpendicular al rectángulo del chasis.

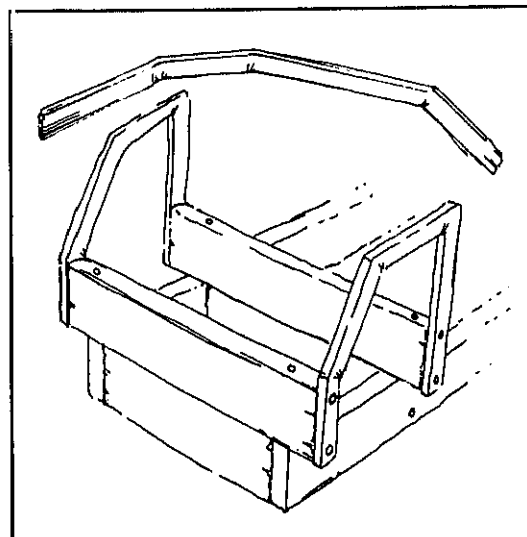


Fig.5.103.- Los laterales de la cabina, es decir, la parte correspondiente a los marcos de las puertas, se conforman plegando una tablilla algo más fina de médula (alrededor de 1 x 0.5 cms. de ancho) según el perfil deseado, ajustando y cortando los extremos sobrantes una vez que ya esté clavado sobre las paredes trasera y delantera de la cabina.

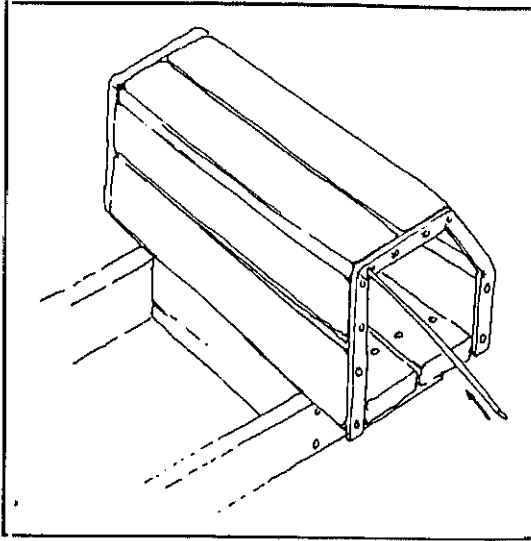


Fig.5.104.- Prosigue la construcción de la cabina con el suelo, el techo y el cierre de la pared trasera. Las tablillas son medidas con cuidado comprobando la pieza en su sitio antes de cortarla. En las zonas frágiles, en lugar de clavar espigas, se introduce una fina y larga aguja de bambú hasta que la pieza quede sólidamente fijada.

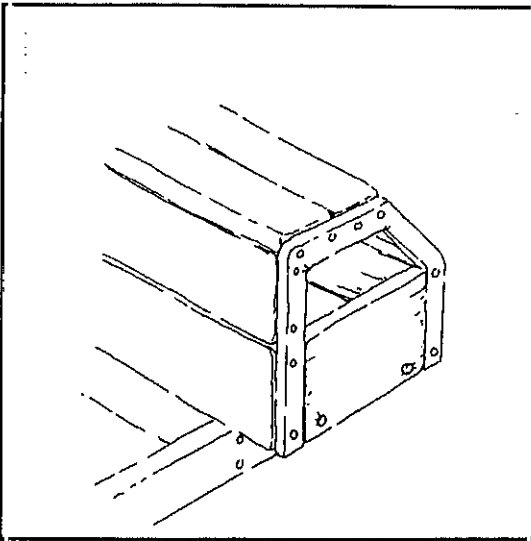


Fig.5.105.- Se repasan los acabados, igualando extremos y enrasando espigas. Pueden añadirse algunos detalles, como en este caso las puertas de la cabina.

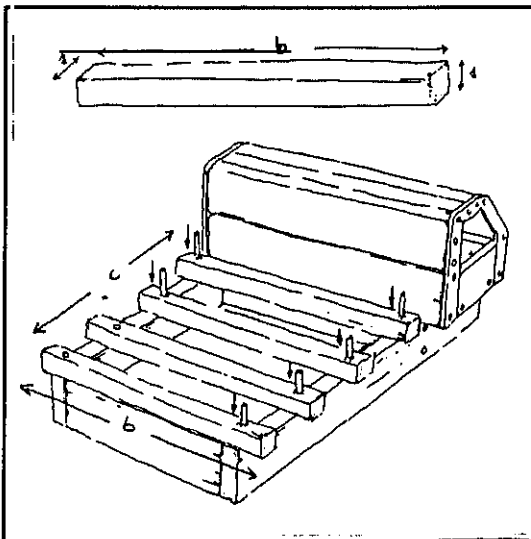


Fig.5.106.- Pasamos ahora al remolque; unos listoncillos de 2 x 1 x 1 cms. son dispuestos en paralelo formando la base sobre la que se apoyará el resto.

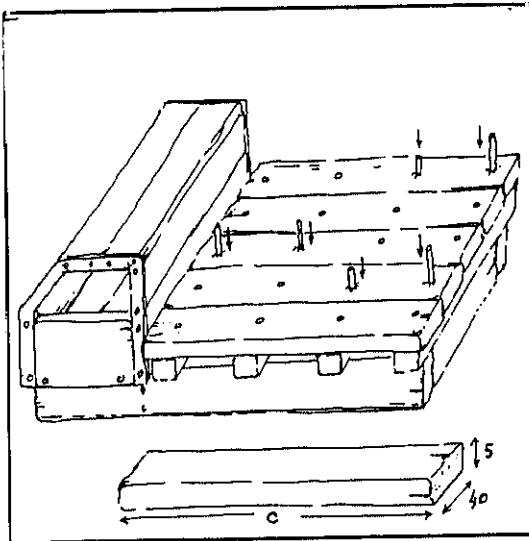


Fig.5.107.- Con la misma medida del largo de la estructura principal (c), se coloca el suelo del remolque, cruzando las tablas sobre los listones interiores hasta cubrir la anchura del remolque (b).

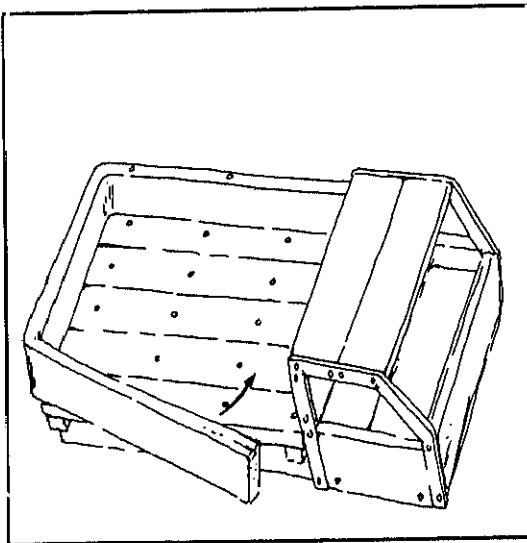


Fig.5.108.- Las paredes del remolque son ejecutadas a partir de una sola pieza de médula, doblándola en ángulo donde sea conveniente, llevándola directamente sobre las medidas (c y b) del suelo y cortando lo sobrante.

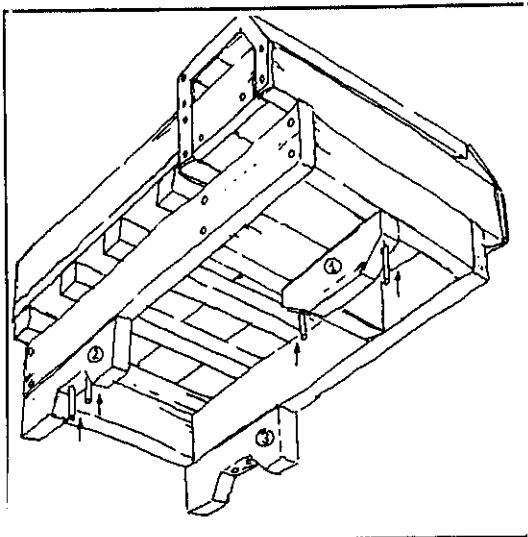


Fig.5.109.- Por debajo del chasis se sujetan tal y como indica el dibujo tres piezas especiales 1,2,3 sobre las que más tarde se anclarán las ruedas.

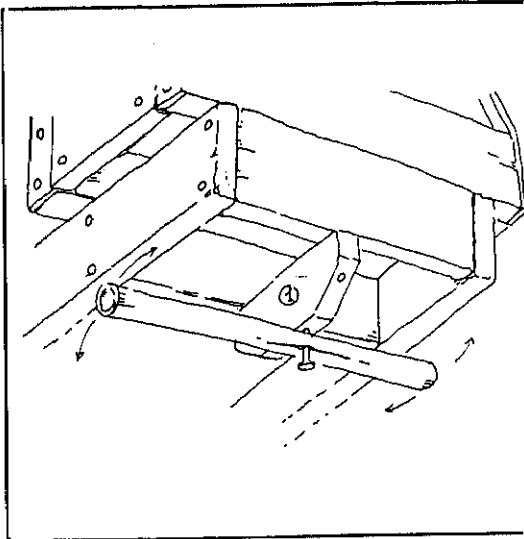


Fig.5.110.- En la pieza delantera (1) se clava por su centro una caña hueca de *ngoma* que previamente se habrá cortado con la longitud adecuada para servir de eje a las ruedas delanteras. Esta vez se utiliza un clavo largo que permite que la caña pueda girar a izquierda y derecha, pivotando sobre su centro.

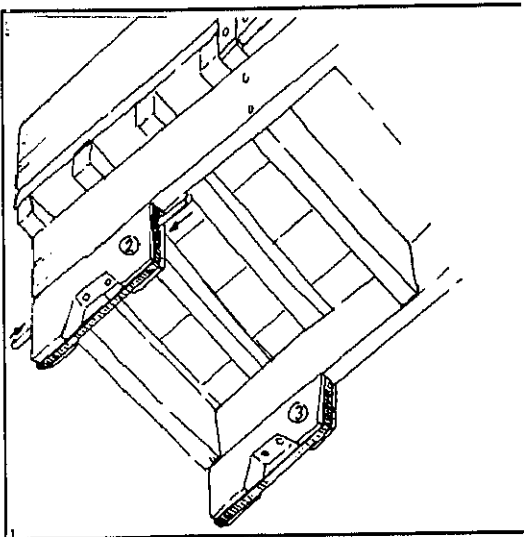


Fig.5.111.- En las piezas traseras (1,2) se sujetan mediante espigas, unas tiras de goma recortadas de los restos de una cámara de coche. Dichas gomas facilitan la amortiguación posterior como si se tratara de auténticas ballestas de camión.

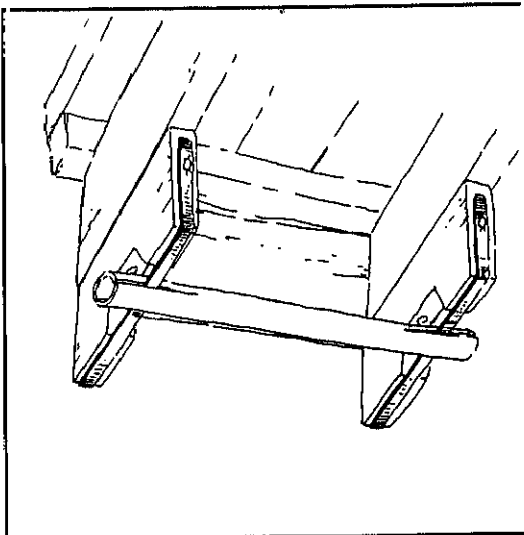


Fig.5.112.- Se fija el eje de las ruedas traseras, partiendo de una caña hueca de *ngoma* del tamaño adecuado, en la que se practica un corte longitudinal a cada uno de sus extremos con el fin de encajarlas a modo de pinzas en las gomas-amortiguadores.

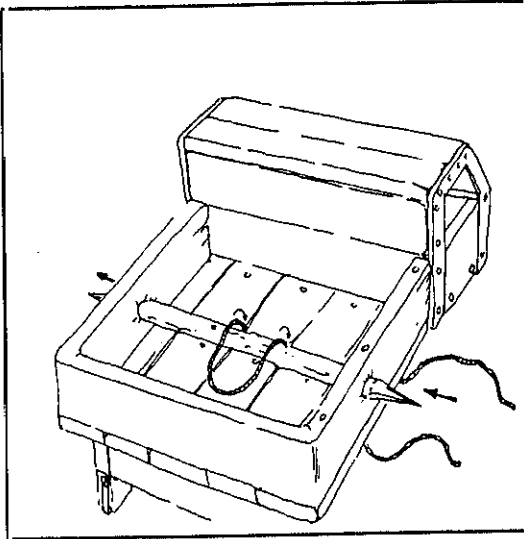


Fig.5.113.- De nuevo por la parte superior del camión, se introduce un palo macizo de ensamsee, afilado por ambos extremos que atraviese de lado a lado las paredes del remolque. A la altura de este palo, se enebra un cordel pasando por los dos resquicios que deja la tablilla central del suelo con las adyacentes.

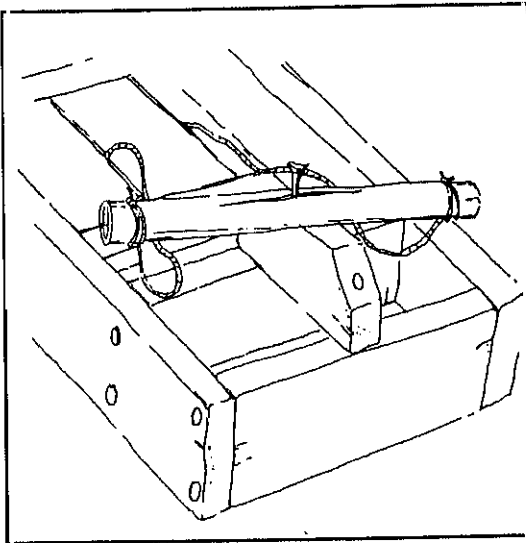


Fig.5.114.- Los cabos del cordel se atan, por la parte de abajo del camión, a los correspondientes extremos del eje de las ruedas delanteras.

(En este punto y para mantenerme fiel a las circunstancias en que desarrollábamos nuestro trabajo, transcribo del cuaderno de campo el siguiente episodio; "...entonces una serpiente *ñu* cayó desde el tejado de nipa de la cabaña en que nos encontrábamos, apenas a unos centímetros del brazo de Angel, el pequeño reptil de un hermoso color verde claro avanzó elegantemente con la cabeza erguida sobre el suelo... Angel sobresaltado se incorporó de un brinco y fue tras ella para darle caza, pero la serpiente, posiblemente más asustada que nosotros, se había escabullido bajo el banco atravesando la pared de corteza y desapareciendo entre los abrojos. Mi amigo me cuenta entonces que su picadura es mortal aunque existe, aclara, un antídoto extraído de la planta que denomina *bang asan*. En la selva hasta el trabajo aparentemente más inofensivo puede ir acompañado de algunas dosis de riesgo).

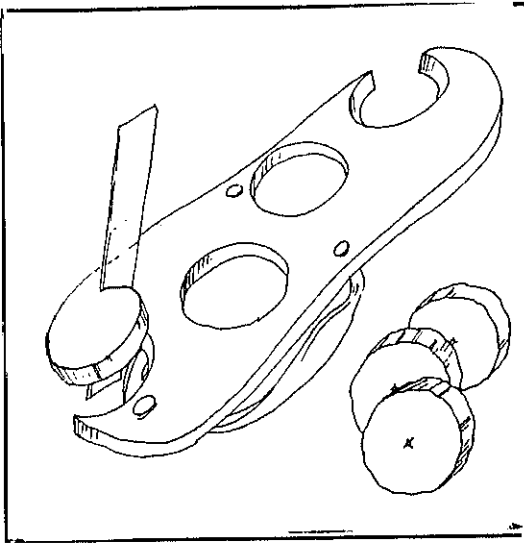


Fig.5.115.- A partir de la suela de goma de un viejo zapato, se tallan cuatro tacos circulares iguales que harán las funciones de ruedas.

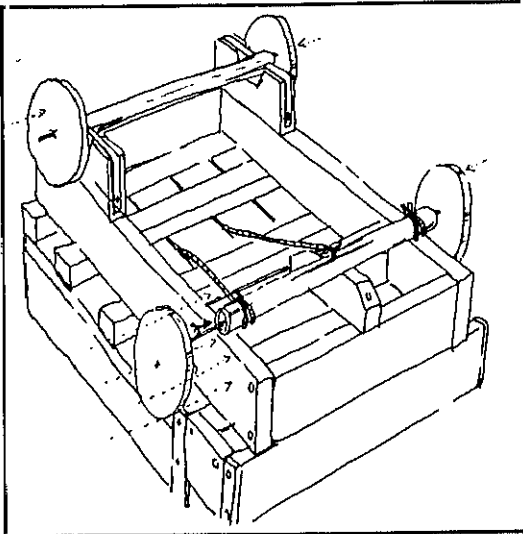


Fig.5.116.- Una fina varilla de bambú penetra a través del eje delantero, rematándola en sus dos extremos por dos de los discos de goma anteriormente tallados. Del mismo modo se procede con las ruedas traseras.

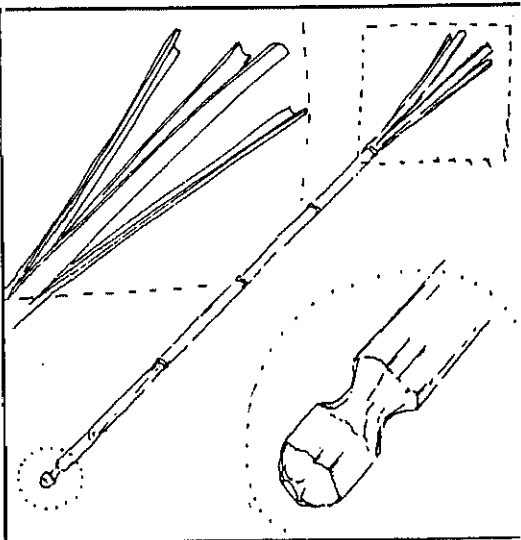


Fig.5.117.- Una caña de ngoma de longitud variable en función del campo de acción que se desee en la teledirección, se abre longitudinalmente en cuatro partes por su extremo superior y se talla un ligero estrangulamiento coincidiendo con un nudo, en su extremo inferior.

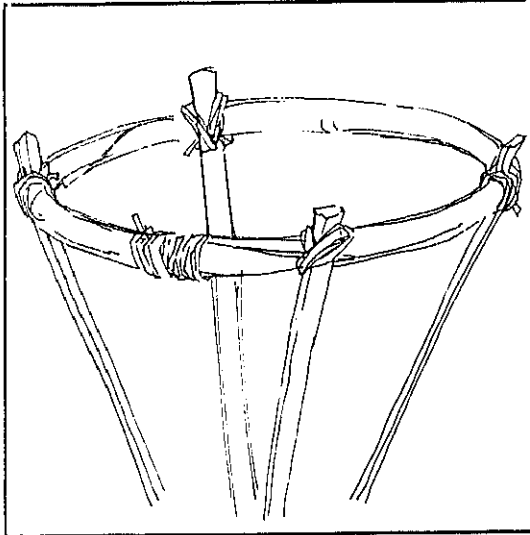


Fig.5.118.- Tomando una tira de bambú, se le da la forma de un aro y se sujeta a las cuatro secciones abiertas anteriormente sobre el extremo superior de la caña, por medio de ataduras de melongo.

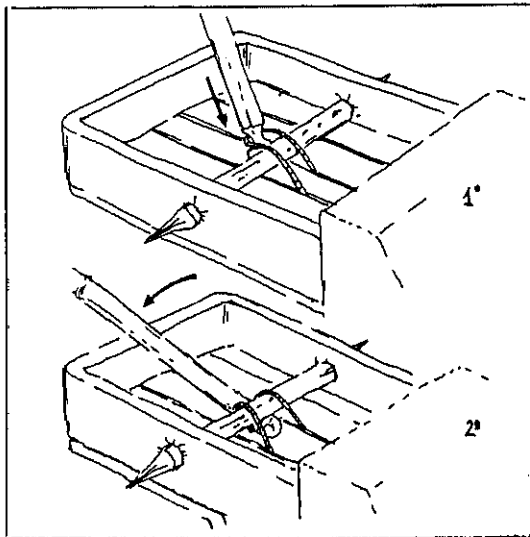


Fig.5.119.- El estrangulamiento de la base de la caña se enlaza con la "U" del cordel que queda sobresaliendo por la parte de arriba del remolque, encajándolo sin dejar holguras contra el palo de asansee.

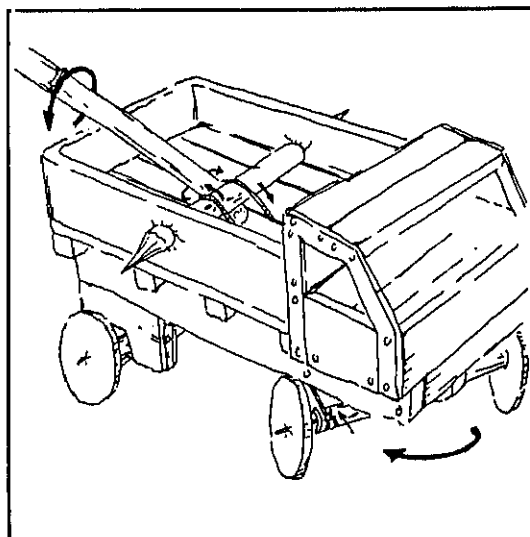


Fig.5.120.- De este modo, al actuar sobre el volante haciendo girar la caña, el extrangulamiento de la base arrastra consigo el cordel al que está fuertemente presionado que, al estar atado a los extremos del eje de las ruedas delanteras, comunica el giro a las mismas y consecuentemente al resto del vehículo.



Fig.5.121.- Ahora sí, el juguete está terminado. Angel sale de la choza y prueba con los amigos su último modelo de camión de médula; apenas han transcurrido dos horas desde que empezó.

6

ARTE FANG TRADICIONAL

6.1. LA ESTATUARIA FANG.

"La plástica Fang está casi por completo arraigada en la religión y por ello saca sus modelos del círculo de ideas de la veneración de los antepasados y de los grandes cultos" (Tessmann).

Si en Europa, el Arte religioso se concentra fundamentalmente en la arquitectura, por requerir espacios de recogimiento hechos a la medida, en el Africa Bantú, en cambio, los templos ceden su protagonismo a las estatuas y a los objetos sagrados, no es un culto espacial sino puntual, no va dirigido a un Dios omnipresente sino a una "fuerza" concreta y localizada.

En los principales trabajos que Perrois, ha dedicado al tema de la estatuaria

Fang, el grueso de sus tesis se basa en el análisis morfológico de las piezas. Sin despreciar este método que puede ser efectivo en la medida de que algo puede quedar en la forma analizable que permita deducir las intenciones originales para las que un objeto fue creado, optaría por una lectura alternativa más cercana a la visión transcendente que guarda el iniciado ante la estatua del *Bieri*, una visión que no precisa tanto del conocimiento de los hechos rituales o de la certeza de unas proporciones, sino de la simple y pura intuición de la "fuerza" que evoca o invoca la figura, haciendo que incluso su apariencia física pierda importancia. Una intuición que arranca de percepciones subliminales como de una excusa para entrar en trance (brillo de los ojos, sonrisa entrevista, identificación del espectador con la postura y situación de la figura, ese "ponerse en su lugar" que es el meollo del poder expresivo de las representaciones figurativas). Como decía el escultor español Oteiza, "el historiador busca belleza, donde el Arte verdadero persigue algo más apremiante y fundamental para la vida; una explicación sensible de la realidad".

6.1.1. EL ESCULTOR DEL CLAN.

Aunque socialmente no gozaba de un nivel privilegiado, el escultor Fang era respetado y reconocido por los miembros de su clan. Su talento, a diferencia del de otros artesanos, no se limitaba a una simple habilidad técnica, el escultor debía transformarse en una especie de "médium", un intérprete de la realidad capacitado para producir imágenes sagradas que requerían una preparación escrupulosa, debía exigirse una continua atención, evitar negligencias, su obra no podía perder en

ningún caso la armonía. Al trabajar para las propias gentes del poblado, estos eran quienes en definitiva consagraban al escultor como tal, valorando con su crítica al genio y al mediocre. En ese sentido durante su proceso de trabajo no era raro que se viese sometido al asedio de constantes opiniones críticas. El escultor que ha sabido cumplir en sus obras el papel social que debían representar, será recordado durante generaciones como un personaje de prestigio.

Las estatuas eran talladas con unos rasgos y unas marcas distintivas del clan al que pertenecían, Un Fang solo apreciaba con propiedad las figuras que respondían a los cánones de su clan, considerando ajenas las de los otros clanes. De este modo, las formas y la decoración supondrían un reflejo de la sociedad que las genera, de modo que las semejanzas de estilo apuntan a sociedades ligadas, ya sea por vecindad o por raíces comunes. El escultor del clan al recibir un encargo sabe que debe responder a esos cánones, sin caer por ello en el estereotipo, su sello personal también es necesario. La innovación artística tal y como se concibe en Occidente resulta inaudita..., la escultura no debe inaugurar un lenguaje sino expresarse en la misma "lengua" de sus ancestros, en la "lengua" que los iniciados conocen; la originalidad consiste en todo caso en la expresión de ideas nuevas en el viejo lenguaje de las formas heredadas, incluso puede suceder, como en toda lengua viva que algún nuevo elemento creado por un determinado artista, entre a formar parte de las normas sintácticas establecidas por los cánones tradicionales.

6.1.2. LA TECNICA DE LA TALLA.

Como el resto de las actividades sagradas, la talla está sometida a un completo ritual que empieza desde el momento mismo de seleccionar la madera. El árbol considerado como un ser poseído espiritualmente es cuidadosamente elegido y el daño que se le causa para extraerle el bloque de madera, debe ser compensado con sacrificios y abstinencias. En general se usaban maderas blandas del tipo del *ekuk*, *eteng*, *tzilé* y muy raramente ébano o palo rojo; el elegante acabado de la pieza se debe más que nada a las pátinas finales.

El escultor atacaba el bloque, directamente, sin boceto ni dibujo previo, excepto algunas ligeras muescas señalando las principales proporciones de la figura. Con el hacha *ovon* y el machete *nkuara* iniciaba el desbaste, la azuela *mbwak* y el cuchillo *okeng* servían para llegar casi a la forma definitiva; los huecos bajo los brazos o entre las piernas eran abiertos con la gubia de ahuecar *ngua*, finalmente se grababan incisiones decorativas con un punzón al rojo y se pulían las aristas con hojas rugosas de *ako* (*Ficus exasperat*).

La atractiva pátina final era el resultado de una mezcla de técnicas pictóricas, conservantes, ungüentos rituales, el humo de los hogares y el roce de las manos de generaciones devotas. A partir de un cocimiento de raíz de *kondo* o de corteza de *mévina* fabricaban un pigmento negruzco, el serrín de palo rojo *ba* servía de pigmento rojo. Los colores aglutinados con aceite de palma se usaban como una especie de pintura al óleo, sobre la superficie de la estatua. Una capa final de

resina de copal o de *okume* le daba su característico aspecto pegajoso y brillante. El color oscuro de fondo también podía lograrse mediante carbonizaciones superficiales o enterrando la estatua durante meses en lodo negro. Un *Bieri* auténtico posee esa superficie enigmática que tienen los objetos muy tocados, esa otra pátina que añade la imaginación con cierto "fetichismo" a los objetos envueltos en la leyenda.

6.2. *BIERI Y MELAN.*

6.2.1. LA FIGURA DEL *BIERI*.

"Miré fijamente las esculturas y ciertamente vi y oí cosas que jamás podré explicar" (C. Castaneda)

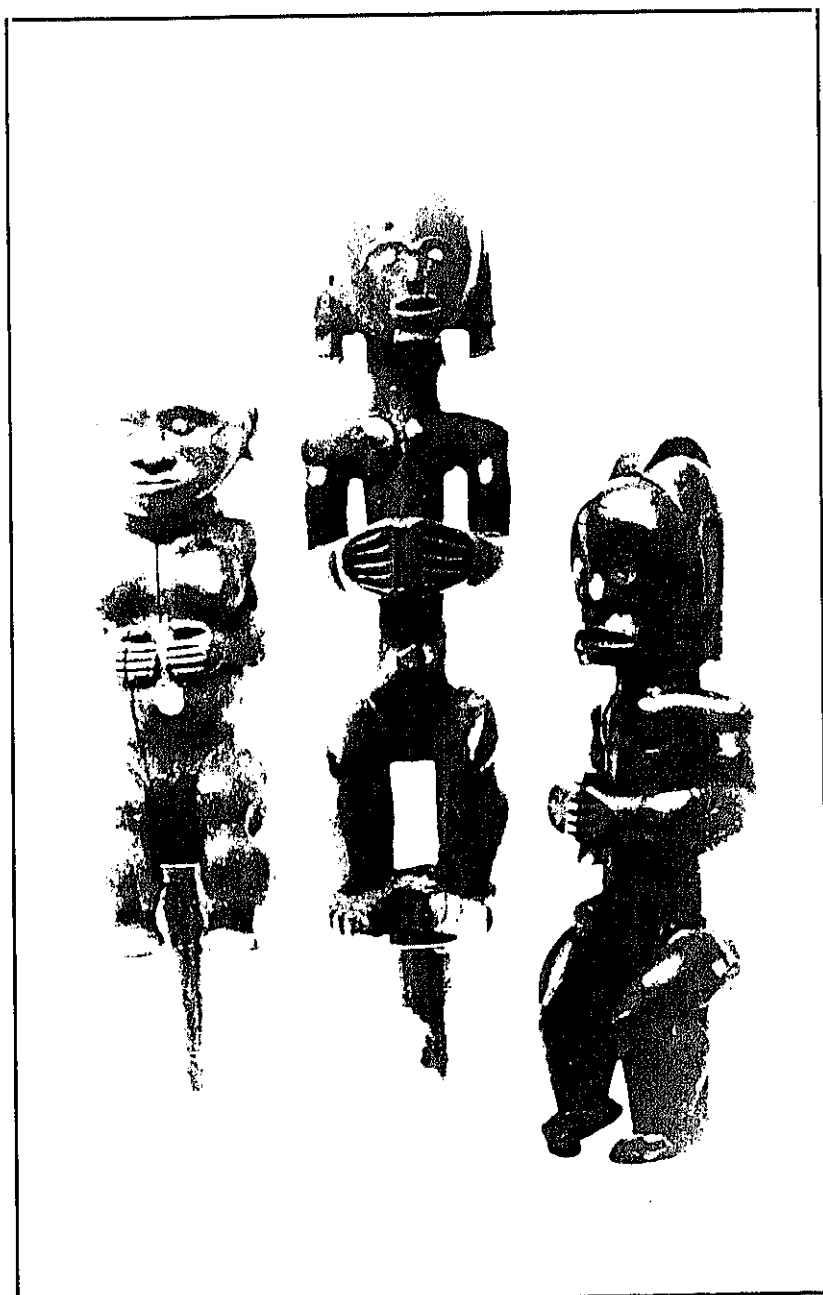


Fig.6.1.- Bieri Fang.

La pieza mas célebre de la estatuaria Fang es la figura del *Bieri*., estatuilla de madera de aproximadamente 50 cm que representa a un hombre o a una mujer desnudos en actitud meditativa. Los Fang insisten en que estas figuras son retratos "realistas" de personas concretas. A propósito de las desproporciones y deformaciones con respecto a sus modelos vivos que ellos mismos reconocen, las justifican como efecto de esa misma precisión retratística que no se guía exclusivamente por el parecido físico sino que busca ante todo lo que Fernández denomina "verdad vital" del modelo. Las estatuas tienen la ambiciosa finalidad de abolir las fronteras entre el mundo de los vivos y el de los muertos, precisan reunir en el secreto de sus formas las cualidades de vitalidad que el muerto necesita para regresar temporalmente al mundo de los vivos. "El *Bieri* es la expresión visualizada de la necesaria mediación entre los vivos y los muertos", dice Perrois.

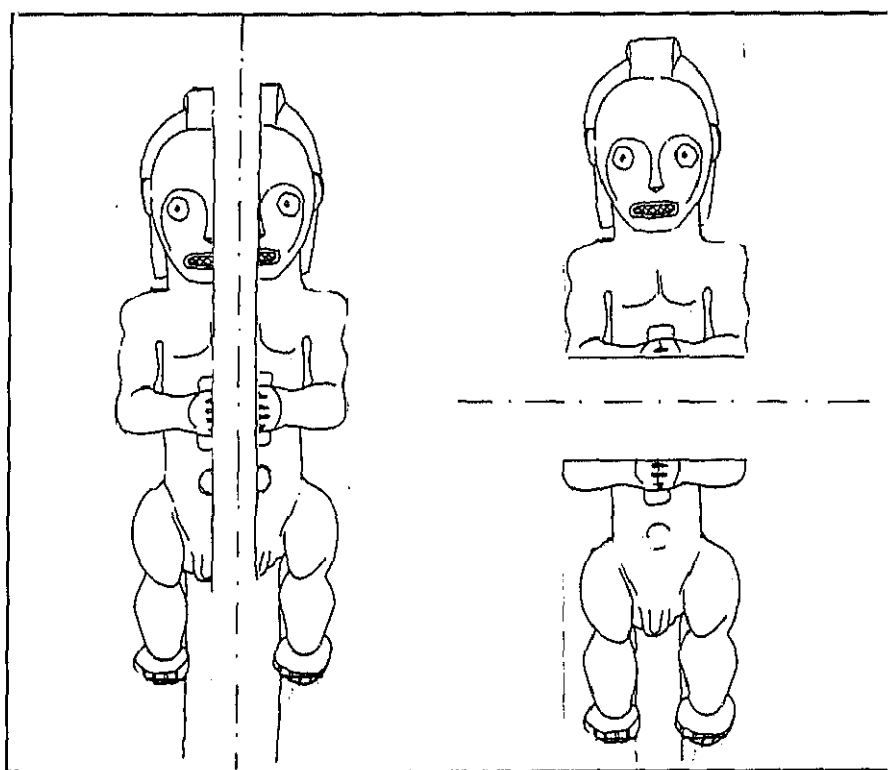


Fig.6.2.- Distribución doblemente simétrica de los volúmenes del *Bieri*.

Todas estas imágenes respetan un esquema compositivo muy similar: espalda recta, piernas flexionadas y brazos sobre el pecho con las manos a menudo sosteniendo algún objeto o recipiente a la altura de la mitad del tórax. Su acusado hieratismo y su doble simetría (no sólo en el eje vertical, también en el horizontal es constatable una similitud intencionada entre los repartos de masas superiores e inferiores (fig.6.2)) les dotan de una presencia impactante y solemne.

Las formas surgen unas de otras en suave organicidad. Los volúmenes cóncavos y convexos se alternan con un ritmo que recuerda al de los tambores, al mismo tiempo sensual, emocionante y extrañamente sereno y silencioso. Para hacerse una idea de la presencia real de estas esculturas, es preciso comprenderlas dentro de la atmósfera del culto a los ancestros *Melan*, en donde la estatua encajaba como un elemento más de la ceremonia. Según parece, el *Bieri* por si solo, no revestía gran importancia, en todo caso - dicen - su función era más que nada la de propiciar una atmósfera de respeto y solemnidad en torno a las veneradas reliquias guardadas a sus pies en el bote relicario *Nsec-bieri* (fig.6.3.) (este tipo de estatuas relicarias no es exclusivo de los Fang, se da también entre sus vecinos; los Bakota, Bena-Lulua y Baluba). Para otros la estatuilla era un modo de despistar a los no iniciados y a los furibundos iconoclastas, sobre la residencia real de la "Fuerza" que en realidad se concentraba en los desapercibidos cráneos, aunque parece ser, según los análisis de Fernández que, con el tiempo, la figura llegó a asumir realmente el poder sagrado de las reliquias, volviéndose más sagrada y secreta a medida que su aspecto, cada vez más elaborado, conseguía transmitir en una forma sensible las ideas espirituales del *Melan*.

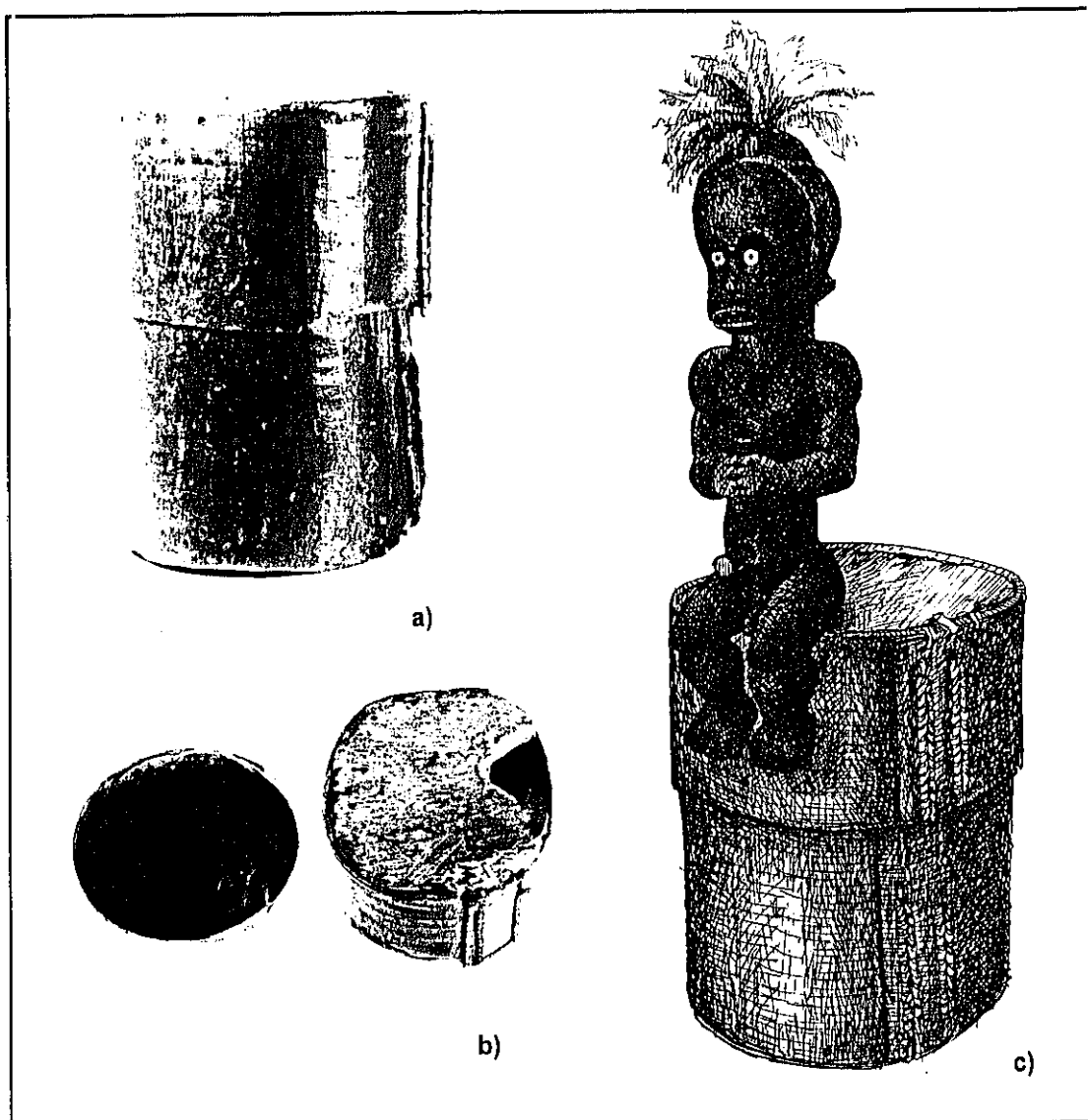


Fig.6.3.- a) *Nsec-bieri* cerrado (muy similar al *Nsec-mbang* (fig.5.77.). b) *Nsec-bieri* abierto. c) El *Bieri* tal y como se colocaba sobre el *Nsec*.

La estatua se acostumbraba a ungir cada mañana con aceite de palma y ocurría en ocasiones que en los ritos, el aceite derretido por el calor de las hogueras, hacía que el rostro del *Bieri* diese la impresión de estar realmente llorando..., el iniciado interpretaba esto como una demostración visible de la alegría del ancestro. Este tipo de efectos favorecía la impresión de considerar a la estatua como algo vivo, cosa que claramente sucedía en las circunstancias en que el *Bieri* era separado del *nsec* y se le hacía bailar como un títere sobre un escenario

improvisado. Parecía como si de repente, la vitalidad hasta entonces contenida en la estatua, se desbordarse..., las extremidades articuladas que aparecen en algunas de las figuras quedan de este modo justificadas (LAM.16.).

Mamá Tití, la curandera, me explicaba que cada familia tallaba su *Bieri* de acuerdo a unos rasgos establecidos y con unas marcas distintivas concretas; "algunas por ejemplo - dice - llevaban señales de serpientes para avisar del clan al que pertenecían..., uno solo conoce las figuras de su familia, no las de los otros" (LAM.27.).

Sucesivas formas de saqueo provocaron la extinción casi completa de estas obras en Guinea Ecuatorial. De un lado la colonización que trajo la implacable persecución de algunos sectores eclesiásticos que amparados en las autoridades coloniales, destruyeron cientos de figuras (Santiago Nchuchumu aun recordaba los *Bieri* de Kogo arrojados al río Utamboni) y el insaciable apetito coleccionista que sacó del país todo lo que pudo. También existieron motivos puramente internos; la aparición de sectas anti-*Melan* como el "Mademoiselle" o el *Ndende* provocaron la desaparición de muchas figuras. Por último las propias condiciones climatológicas de la selva que aceleran el envejecimiento de la madera y el consiguiente deterioro de las piezas, con el ataque de hongos e insectos xilófagos. A menudo figuras con un grado de conservación impecable, presentan sin embargo lesiones en los rostros, manos u ombligos, esto es debido a la costumbre, habitual en la "Medicina Fang" de utilizar raspaduras de la madera del *Bieri* como ingrediente de sus preparados o amuletos, del mismo modo que se usaban raspaduras de los huesos del relicario

(LAM.2.).

De todos modos, nunca llegó a existir una auténtica abundancia de figuras. Como observa Fernández, hacia 1950 tan solo se encontraba un escultor de prestigio por cada 30 ó 40 poblados recorridos y además, siendo el proceso de trabajo muy lento y los encargos escasos, el escultor no solía tallar más de diez o doce esculturas a lo largo de su vida.

Hoy es prácticamente imposible localizar una sola pieza, a la escasez real se suma una lección de prudencia aprendida dolorosamente en el pasado que lleva a esconder celosamente los raros ejemplares que aún puedan sobrevivir. Sin embargo fundadas sospechas señalan hacia el Suroeste de Evinayong, en los alrededores del río Mitemele, sur de Mbini, Río Benito y norte de Niefang, como áreas con un *Melan* activo aunque muy restringido y estrictamente secreto. Según Mamá Tití entre los *Esawon* de Monte Bata y los *Yevenven* de Niefang aún se conservan estatuas y también en Bibogo, cerca de Mbini, donde abundan los brujos, pero nadie reconocerá su existencia por miedo a nuevas persecuciones.

6.2.2. LA CEREMONIA DEL *MELAN*.

"Los antepasados, durante su vida humana, dictaron las normas de conducta moral, social y religiosa y regularon las relaciones entre los miembros de un grupo. Esta actividad es acrecentada y realizada después de su muerte por los responsables de la comunidad (jefes, hechiceros, curanderos ancianos, etc), que son los que tienen que velar para que se cumplan las normas y los ritos establecidos por aquellos. Tienen que velar, sobre todo para que los intereses de la sociedad prevalezcan sobre los individuos" (Jesús Ndongó)

La muerte no existe, según canta el juglar del *nvet*. Los muertos continúan viviendo en el Reino Intermedio y siempre están dispuestos a regresar y dejar oír su voz, encarnándose en el cuerpo de las estatuas o de los bailarines en éxtasis, si las condiciones lo requieren y los ritos son cumplidos.

Ante la adversidad o en problemas que planteasen indecisiones, se recurría al pasado, invocando la sabiduría de los ancestros. El ancestro, con los años, además de poseer una profunda experiencia sobre los hombres y las cosas, ha acumulado una considerable cantidad de "Fuerza vital" que puede transmitir a sus descendientes vivos para garantizar la supervivencia y cohesión del grupo . Mediante el culto *Melan* se abría la posibilidad de que un pasado ejemplar y mítico se realizara simultáneamente en el presente, salvando la coyuntura surgida. El *Melan* era un culto familiar, el modo más eficaz de entrar en contacto con el más allá. Ante la imposibilidad de establecer comunicación directa con el Dios creador, lo hacían con los muertos a través de la "Fuerza vital" contenida en sus cráneos. Cuando el *Melan* fue desarticulado y sus prácticas condenadas, esas "Fuerzas" sobrenaturales de enorme poder que se guardaban tan celosamente, cayeron en

manos de los brujos y lo que representaba un bien social pasó a convertirse en una poderosa arma de destrucción y maleficio.

El *Melan* existió indistintamente en forma autónoma o integrado en el conjunto de ceremonias de determinadas sectas. Su práctica se hallaba extendida por todo el territorio de influencia Fang en Guinea, Camerún y Gabón.

Cada linaje debía guardar los cráneos de sus antepasados, encabezados por el fundador del linaje, al que habitualmente se le retrataba en la figura del *Bieri* que remataba el bote relicario. Los cráneos, *ekwe-kwe-nlo* (cabeza vacía) o *nlo-melan*, símbolo de la fuerza y sabiduría de un individuo, eran guardados en la caja-relicario *nsec-biere*, caja cilíndrica de madera o corteza de *andun*, decorada con emblemas del clan (fig.6.4.) (más ancha pero de similar construcción al carcaj de la ballesta *mbang*, ver 5.9.1.). El conjunto de la caja-relicario rematada por la figura del *Bieri*, recuerda ligeramente a las grandes urnas-relicario del antiguo Egipto. La figura en cuestión ha recibido distintos nombres por parte de los estudiosos, Aranzadi la llama *ngun-melan*, *biang-melan* o *esesaa-melan* otros *nlo biere* o *nlo-melan*, tal vez el nombre más común sea el de *Bieri* a pesar de no referirse propiamente a la estatua sino más bien al culto en sí. El *Bieri* era básicamente una representación del primer ancestro, es decir aquel cuyo cráneo fue el primero en entrar en el *nsec*, tras el los otros cráneos representaban la presencia viva de los antepasados más distinguidos, generación tras generación, de modo que la cantidad de reliquias contenidas en el *nsec* daba una idea de la antigüedad del linaje.

Cuando se fundaba un nuevo linaje debía crearse su propio *Bieri* a partir de algunos fragmentos de las reliquias del linaje de origen que el primogénito de cada clan recibía en herencia. Aunque se consideraba que el nuevo *Bieri* no adquiriría poder hasta que incluyera el cráneo del nuevo fundador. El poder se incrementaba con el paso de las generaciones y el consiguiente aumento de las reliquias; los de linaje más antiguo eran los más potentes. Solo pasaban al relicario los restos de los ancestros célebres, hombres o mujeres que hayan destacado en vida por su valor, fecundidad, habilidad, riqueza o inteligencia.

La construcción de un nuevo *Bieri* requería además de la intervención de un artista cualificado e investido con el cargo de "escultor del clan", la dirección de un *Nganga* o hechicero que planificase no solo los requisitos formales de la figura, sino también los complicados aspectos rituales que debían ser respetados durante su proceso de elaboración.

6.2.2.1 El guardián del *Bieri*.

Existe un personaje especialmente formado y dedicado al mantenimiento del *Bieri* y a las funciones de oficiante en las iniciaciones del *Melan*, es el *Mbaglebiere* o *Nganga-melan*. Considerado como una institución; este hombre sabio, experto en todos los ritos, iniciado en todos los conocimientos secretos, es el auténtico guardián y maestro de las tradiciones del poblado. Figura social de enorme importancia, era relevado de las tareas banales que pudieran distraerle de su trabajo y protegido en

todo momento de cualquier posible daño físico.

6.2.2.2. La iniciación *Ku Melan*.

La iniciación al *Bieri* suponía la culminación del proceso de desarrollo del joven Fang. El iniciado adquiere así el "estatus" de hombre maduro, *ña -moro* (hombre realizado), de miembro activo del poblado. El proceso de desarrollo del hombre Fang recorre las etapas de: no iniciado (*ebim melan*), candidato (*mvom melan*), iniciado (*ngos melan*) y en casos excepcionales, maestro (*nganga melan*).

Cuando se considera que hay un grupo suficiente de candidatos al *Melan*, se empiezan los preparativos para la ceremonia de iniciación conjunta. Para distinguirse de los ritos nocturnos de la brujería, las ceremonias del *Melan* se realizan a la luz del día. Primeramente, los candidatos deben acudir al bosque y recolectar la corteza excitante de *alan* (alchornea floribunda), de donde deriva el nombre de *Melan*. Al día siguiente, los *nsec-bieri* de los distintos linajes del poblado son transportados a hombros hasta la casa ceremonial *Ngun Melan*.

El rito de iniciación se desarrolla básicamente en tres actos:

1. Purificación o *Awore nyo*. El oficiante asperja sobre los candidatos una mezcla de raíces y cortezas denominada *etokh*. De ese modo el mal era ahuyentado de sus cuerpos y ya estaban en condiciones de poder soportar

la visión del *Bieri*.

2. Ingestión del *Alan*. La droga es tomada acompañada de un hipnótico golpear de tambores. Los neófitos pierden la consciencia y entran en trance místico en el que se les aparece el *Bieri*. Al despertar relatan sus visiones al oficiante.

3. Escenificación del *Bieri*. Los jóvenes entran en la cámara secreta de la casa ceremonial y visitan por primera vez las reliquias. Allí son instruidos por los iniciados *ngos-melan* en las genealogías de sus respectivos linajes. Los cráneos se sacan de la caja-relicario y se extienden ordenadamente sobre una hojas, ungiéndolos con *baa* (pigmento extraído del palo rojo) y con la sangre de animales sacrificados. Unas marcas codificadas sirven para identificar a los distintos huesos. El padre relataba al hijo la biografía de cada antepasado, recitando el canto *ndán-ayong*, precedido de las palabras: "este es el cráneo de tal y tal que nació en..., se llamaba..., casó con..., tuvo tantos hijos, murió..., lo que yo hago ahora con este cráneo lo harás tu algún día con el mío...". Los jóvenes deben memorizar todas estas enseñanzas al pie de la letra porque en su día también ellos tendrán que transmitirlas a sus descendientes. Para realzar el efecto de la presencia viva de los ancestros, se hacen bailar como marionetas a las estatuas del *Bieri*, agarrándolas directamente con las manos o bien valiéndose de dos palos finos insertados en unos agujeros bajo las axilas.

Al regresar al poblado los nuevos iniciados son recibidos con una gran fiesta. Las mujeres cocinaban para los ancestros y a veces, cuenta Aranzadi, la comida era ofrecida a la sombra de un *oveng* en cuyo tronco habían apoyado un cadáver para que su espíritu encontrara alojamiento entre las raíces.



6.3. OTRAS MODALIDADES DE LA ESTATUARIA.

Perramón da el nombre de *Manebiang* a ciertas estatuillas parecidas a los *Bieri*, generalmente reducidas a una simple cabeza unida a un palo que servía para sostenerla o clavarla en la tierra, solían añadirle vestidos como a una marioneta. Felipe Osaá que posee un ejemplar tallado por él mismo, cuenta que el *Manebiang* se sacaba en algunas fiestas haciéndolo bailar en un mágica pantomima. También, parece ser que en ocasiones se plantaban, como presencias protectoras, junto a las tumbas de los niños.

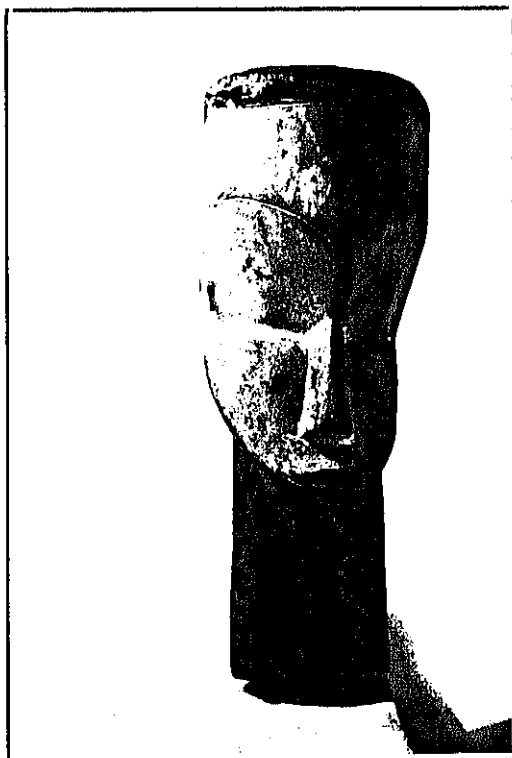


Fig.6.4.- Manebiang (Museo Etn. de Madrid).

El *Namboro biang* representaba, al igual que el *Bieri*, la figura de un anciano jefe y formaba parte también de la ceremonia *Melan*, pero su tamaño era mayor que el del *Bieri* y carecía de *nsec-bieri*.

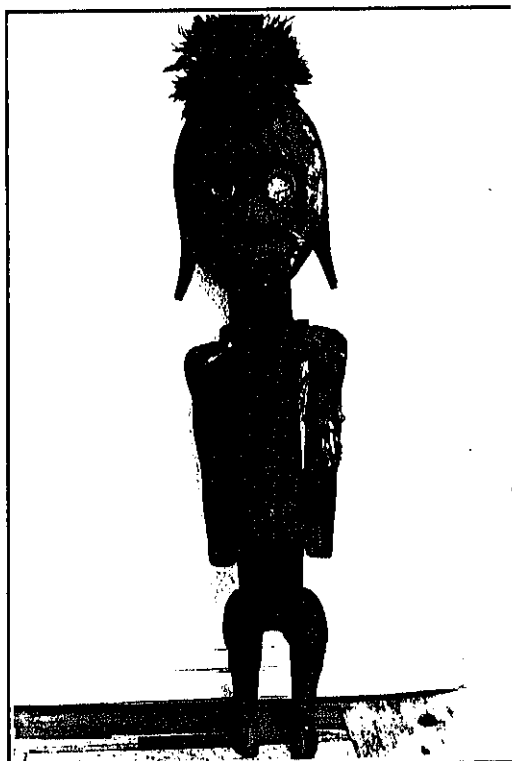


Fig.6.5.- Namboro biang (Museo Etn. de Madrid).

El *Abom-Aba*, es el nombre que recibe la columna de la entrada al salón del *Aba* o "casa de la palabra". Es considerada como un objeto de poder por haber acumulado la "fuerza" de todos aquellos que alguna vez al pasar por el *Aba*, la tocaron. Su importancia venía a veces resaltada por la talla; la columna se decoraba con motivos humanos o animales (caso excepcional en la plástica Fang), alusiones al *elenga* (tótem protector del poblado) y motivos geométricos del gran repertorio de la ornamentación Fang. Perramón en varios de sus escritos hace referencia a este tipo de tallas, parece ser que en su museo había algunos ejemplares, entre ellos el magnífico *Abom-Aba* procedente de Efulan (Evinayong) de 2 x 0,25 m tallado por Marcos Elugu, en torno a 1960.

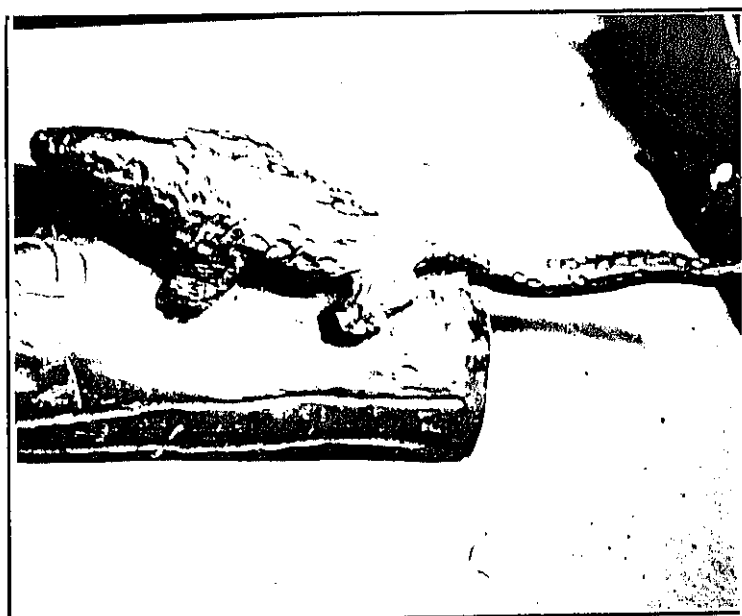


Fig.6.6.- Talla Fang que representa a una rata de bosque.

Evégele, sería el nombre genérico que reciben las pequeñas tallas

animalísticas Fang. Trilles las llama también *biyama beshit*.

Por último citar las esplendidas cabezas talladas que rematan determinados instrumentos rituales como el arpa del *Mbueti*, *Ngoma* (fig.6.7.) o el *Tam-Tam* (fig.6.8.).



Fig.6.7.- Detalle de la cabeza de un arpa del *Mbueti* (Museo Etn. de Madrid).

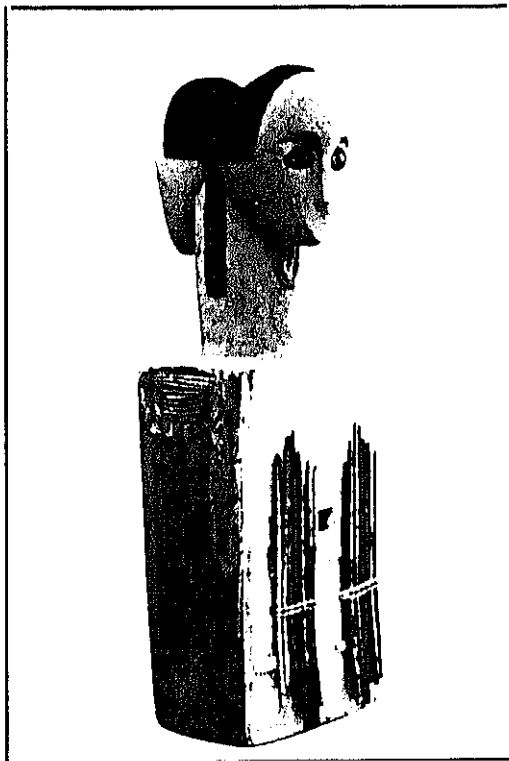
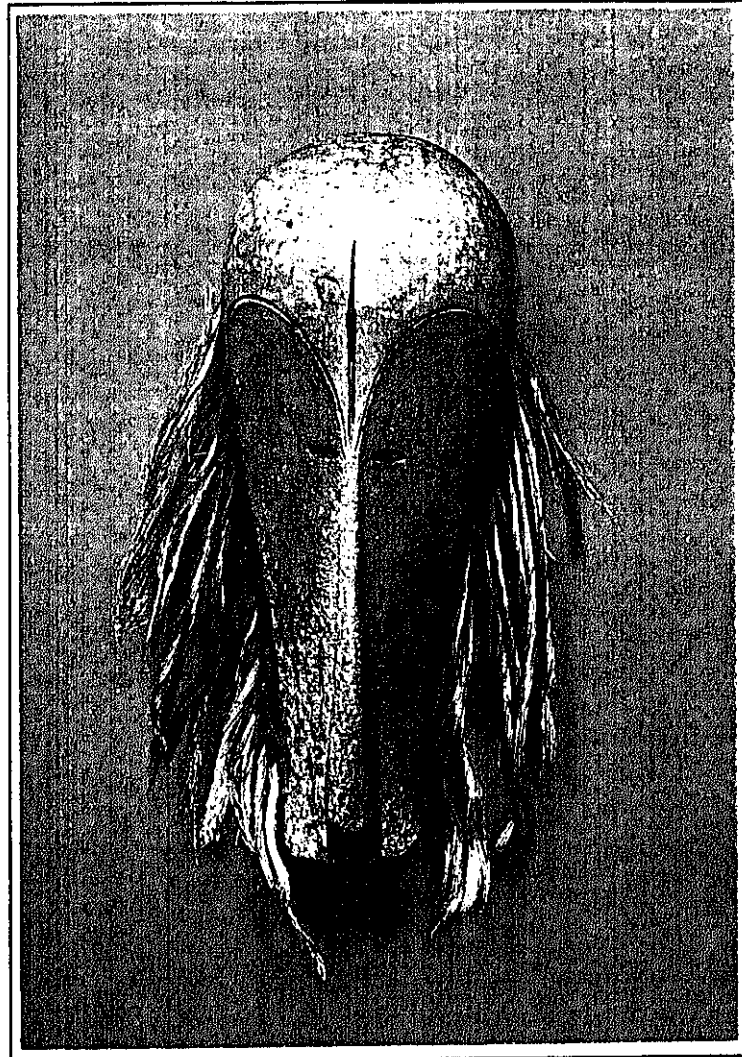


Fig.6.8.- *Tam-Tam* antropomórfico (Museo Etn. de Madrid).

6.3.1 MASCARAS.

Fig.6.9.- Máscara del *Ngui*.

Aunque muchos consideran a las máscaras como un género menor dentro del Arte de la escultura Fang, la máscara del *Ngui* es a mi parecer, una de los ejemplos más rotundos y originales de la estatuaria del Africa Central. Menos contundente a nivel escultórico, la máscara *Ekeke* o *Ekecag* se suele adornar con barbas y cabellos de rafia. Ambas van pintadas a partir de los clásicos colores rojo, blanco o negro.

6.3.1.1. La máscara *Ngon-Ntang*.

"Creo que principalmente fue el Arte de las Mascaras Ngon-Ntang, que fueron muy famosas en la Europa de la época, las que más influyeron en Picasso y no la máscara típica tradicional de la escultura ritual... Existe una proximidad entre el Movimiento Ngon-Ntang (1901) y el nacimiento del cubismo en 1907" (L. Mbomio).



Fig.6.10.- Diversos ejemplares de máscaras *Ngon-ntang*.

La tercera de las grandes máscaras Fang es la llamada *Ngon Ntang*, literalmente "hija de blanco" o "producto del blanco", máscara compuesta generalmente de tres rostros aunque existen ejemplares de hasta 5 rostros. No es exclusiva de los Fang, la tallan igualmente la mayoría de las etnias de Guinea, Sur de Camerún y Gabón. Para Raponda-Walker este tipo de máscara relativamente moderna estaría inspirada en otra más primitiva llamada *Bikaga*, también de varias caras y como la *Ngon Ntang*, enteramente pintada de blanco. Según L. Mbomio, *Ngon Ntang* supuso en realidad todo un movimiento integrador de las Artes, literatura, música, danza, escultura y pintura, de inspiración liberadora en una época colonial de reparto de fronteras, en la que se trazaron los límites de Camerún, Guinea y Gabón sin tener en cuenta la opinión de los propios nativos. Así surgió la máscara de tres caras., tres caras con la nariz prominente que caracteriza a los blancos, compartiendo un cuerpo único, el de el bailarín que hace la pantomima del europeo bailando torpemente entre los negros... De algún modo esta sátira artística excitaba los ánimos del pueblo incitándole a la rebelión, y añade Mbomio: "...esto provocó un gran movimiento regional que se llamaba el *Atdallon* y este movimiento quería decir "integración tribal", es decir que ellos no iban a hacer caso de momento a esta separación artificial creada por los europeos y que iban a seguir cruzando las fronteras sin importarles nada. Del *Atdallon* surgió, el *Esulan*, reunión de gentes de diferentes etnias de un lado y de otro".

Mientras que las primitivas máscaras *Ngon-Ntang* tenían rostros muy semejantes a los de los *Bieri* o al de la máscara *Ngel*, las más recientes tienden a parecerse más a las *Muyuki* del Sur de Gabón. En el distrito de Nsoc aún se utilizan

máscaras de este tipo, realizadas por Ndong Obama, *Yengüing* de Nnom Nnam (Nsoc), en madera de *esesan*, llevan un remate de plumas rojas de loro, elemento propiciatorio para el baile, y unos flecos largos en la base, de rafia *nduga*, que cubren el pecho del bailarín. A través de unos agujeros disimulados en la decoración de los espacios entre cara y cara, el bailarín mira. Va vestido con faldones de nipa seca, cinturón con pieles de animales y semilla de *nvendu*, cascabeles de *akora*, brazaletes y algún que otro aditamento extranjero como, guantes de goma o leotardos. Manuel Michá Ndong, joven *Yengüing* de Nzumu (Nsoc) lo baila en los funerales. Desde las 8 hasta las 12 de la noche, Manuel baila *Ngon Ntang* acompañado de tambores y coros de mujeres (fig.6.10).

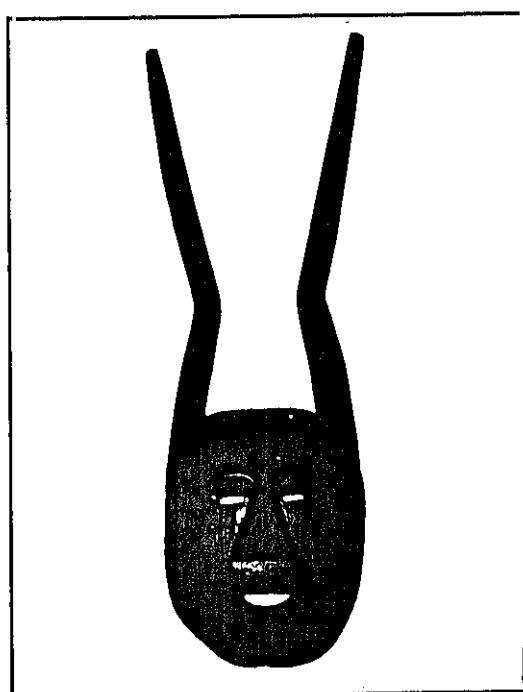


Fig.6.11.- Máscara de la sociedad So.

De menos interés plástico y de factura más tosca, al no ser talladas por profesionales sino por los propios usuarios, están las máscaras utilizadas por la

Sociedad *Só*, fácilmente reconocibles por su inconfundible cornamenta (*Só* significa antílope) (fig.6.11.).

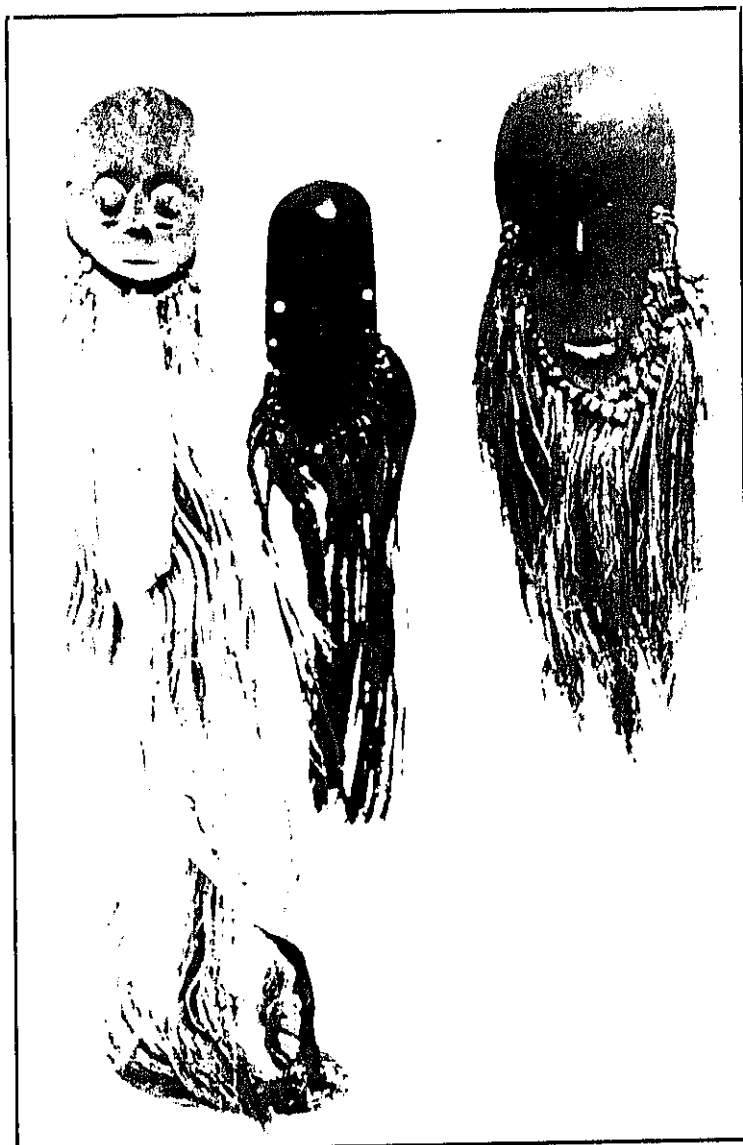


Fig.6.12.- *Bon-eyema* (Museo Etn. de Madrid)

Existen también, sin ser máscaras propiamente dichas, las pequeñas caras talladas sobre una placa rectangular de madera, usadas como brazaletes en varias danzas tradicionales, Perrois las llama *bon-eyema* y Raponda Walker, *betsuga*.

6.3.2. ESCULTURAS SOBRE MATERIALES NO USUALES.

Aunque la madera es el soporte fundamental de la estatuaría Fang, existen otros materiales eventualmente utilizados, materiales la mayoría de la veces efímeros, para la construcción de piezas que requieren un uso mágico inmediato.



Fig.6.13.- Figura del *Ngui*, según Tessmann.

El *Ngui* (= gorila) (ver 4.4.2.2.), es el nombre que recibe cierto rito muy potente contra la brujería que se vale de unas espectaculares figuras de arcilla de hasta 4 metros de largo, modeladas directamente sobre el suelo y que representan a un hombre recostado boca arriba, con un agujero a la altura del vientre, destinado a incensario de medicinas y reliquias. Tessmann publicó algunas fotografías en las que aparecen retratadas varias de estas esculturas (fig.6.13.). Parece ser que se pintaban con rojo y blanco, unos espejos figuraban los ojos, la nariz y la boca se dibujaban con carbón y a menudo se rodeaba de púas de bambú

(que como todos los objetos punzantes actúan de defensa contra la brujería). La figura se protegía de la intemperie mediante una choza llamada *Elik-ngui*. Algunos testimonios afirman que aún existen figuras *Ngui* en algún lugar secreto en los alrededores de Nsok Nsomo. Trilles distingue entre el *Ngui* de rasgos humanos propio de Guinea Ecuatorial y el extraño animal que algunos identifican con una imagen del *Evú*, del *Ngui* de las selvas gabonesas (fig.4.3.). La figura, cuenta M.A. Ndong, podía ir acompañada de otra más pequeña *Omomo* que representaba a la mujer del *Ngui*.

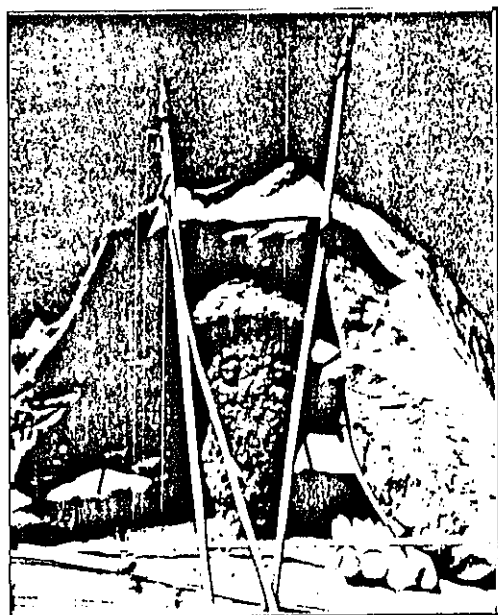


Fig.6.14.- Eben, según Tessmann.



Fig.6.15.- Eben construido por Manuel Michá.

Sobre el *Eben* recogí dos descripciones distintas; de un lado varios entrevistados daban este nombre a una antigua figura defensiva que semejaba un gran rostro (de aproximadamente metro y medio de alto) trabajado en piel de cebú sobre una estructura de madera, el conjunto iba resguardado por una simple techumbre de hojas sujetas con lanzas clavadas en tierra y situado a la entrada de

los poblados o frente a la casa de algún gran guerrero (fig.6.14). Otros en cambio llaman Eben a un tipo de choza que se construía junto a las fincas, habitada por una o dos curiosas figuras hechas a partir de grandes termiteros *ngukum* pintados. Perramón hace referencia a uno y yo mismo presencié otro en la asombrosa casa-santuario de Michá, en las proximidades de Bata (fig.6.15.).

Por último considero preciso citar como obras que caen dentro de la esfera de lo artístico, a esa inmensa cantidad de imágenes mágicas o pedagógicas construidas a base de objetos encontrados con una mínima intervención del artista que más que nada se limita a descubrirlos e interpretarlos en función de su singularidad, su simbolismo o como referencias visibles de conceptos abstractos . Este es el caso de muchos de los llamados amuletos o "medicinas" (ver 4.2.3.) y de la mayoría de las obras que Felipe Osaá ha reunido en un museo en su esfuerzo personal por conservar la manera de hacer y de pensar de los antiguos (ver 8.4.2.2).

7

ANALISIS DE LOS *BIERI* DE LOS MUSEOS ESPAÑOLES

7.1. ANALISIS FORMALES.

7.1.1. ALTERNATIVAS AL METODO DE PERROIS.

Las figuras relicario del culto *Melan* son, entre la estatuaria Fang, las que más claramente se prestan a un análisis de forma, tanto por su número que sin ser especialmente abundante es no obstante suficiente para establecer semejanzas y diferencias, como por su elaborada estética que permite hablar de lo que podríamos

llamar "estilos" relacionados con áreas geográficas, grupos demográficos y épocas, llegando incluso, en algunos casos a poder identificar a un autor concreto, algo ciertamente excepcional en lo concerniente al Arte Africano.

No podemos ignorar un precedente fundamental en este tipo de análisis; a pesar de su rigor y el considerable número de piezas estudiadas, los procedimientos utilizados por Louis Perrois nos parecen cuanto menos discutibles. Perrois aplica lo que denomina "análisis etnomorfológico", su objetivo parece ser encontrar las claves formales que definan, dentro del estilo general Fang, diversos subestilos. Estableciendo así unos parámetros rigurosos con vistas a inventariar objetivamente cualquier ejemplar, dentro de su respectivo subgrupo, y sacando en consecuencia datos reveladores sobre su procedencia.

El método propuesto por Perrois consiste básicamente en relacionar las proporciones de la cabeza y piernas de la figura por un lado, con las del tronco por otro, De este modo llega a establecer lo que llama "estilos teóricos":

- a) Hiperlongiforme: tronco mayor que la suma de la cabeza y las piernas
- b) Longiforme: tronco aproximadamente igual a la suma de la cabeza y piernas.
- c) Equiforme: la mitad de la suma de tres torsos equivaldría a la suma de cabeza y piernas.

d) Breviforme: tronco igual a cabeza, igual a piernas.

A continuación hace una catalogación de las partes: forma de la cabeza, posición de los brazos y piernas, tipos de nariz, boca y ojos, etc. Con todos estos datos construye unas abigarradas tablas de estilos para cada una de las dos grandes familias Fang.

1. Estilo Fang Ntumu:

-Subestilo *Ngumba*.

-Subestilo *Ntumu*.

2. Estilo Fang del Sur:

-Subestilo *Nzaman/Betsi*.

-Subestilo *Okak*.

-Subestilo *Mvai*.

-Subestilo de las cabezas *Betsi*.

Sin embargo las conclusiones de tan elaborados análisis resultan desproporcionadamente insignificantes. En mi opinión bajo tan concienzudos esquemas (su trabajo es ciertamente admirable en minuciosidad) Perrois está disimulando un punto de partida poco consistente; los estilos teóricos son un invento "a posteriori" del autor que a mi modo de ver no se corresponden con las proporciones que el artista tenía en mente al realizar su obra, es decir no descubren

la estructura original de la pieza y por otra parte tampoco sirven para extraer consecuencias relevantes a nivel de una posible identificación.

Considero en cambio fundamentales sus observaciones cuando, prescindiendo de las cábalas de los análisis formales pormenorizados, desarrolla las características de los principales estilos y subestilos limitándose a describir el modelo estandar de cada tipo. De este modo el límite de pertenencia o no a un estilo es mucho menos rígido, como entiendo que debe ser en el caso de los Fang, un pueblo en constante movimiento e intercambio. Soy de la opinión de J. Fernández que aquí como en tantos otros casos de la Historia del Arte, el afán de delimitar estilos como si de un glosario zoológico se tratara, peca por exceso de exactitud de una total imprecisión. Más aún en este caso por tratarse de una tradición que utiliza herramientas ciertamente eficaces pero no demasiado precisas, que para trazar medidas se vale más de una ojeada certera que de reglas o compases. El propio Perrois reconoce en sus trabajos más recientes, la inestabilidad de estos "estilos" teóricos que no reflejan la situación real más bien sometida a constantes influencias y cambios formales. El autor acaba aproximándose a las ideas de Fernández o Mc Kerson, declarando que más que estilos diferenciados estaríamos ante variaciones y desarrollos surgidos de un tronco común. El autor concluye con la tesis de un par de centros estilísticos derivados de un probable origen único: En el Norte el *Numu* (básicamente longiforme) y en el Sur el *Betsi* (que incluiría el *Okak*, más redondeado y breviforme).

No me parece adecuado aplicar análisis formales que no tengan en cuenta

el modo en que originalmente se concibió la obra. En este sentido, los análisis a mano alzada serían más coherentes y fiables para medir las proporciones de estas obras ya que las líneas estrictamente trazadas y medidas resultan de una exactitud engañosa sobre ejemplares que carecen por naturaleza de esa precisión. A sí mismo, salvo notables excepciones a las que dedicaremos un estudio especial, suponemos un esquema compositivo sencillo basado en divisiones de un medio o un tercio, ambas fácilmente calculables "a ojo" o con ligeras ayudas (doblando cuerdas, o tomando como referencia alguna medida corporal: dedos, manos, brazos, etc). Como apunta curiosamente el propio Perrois al referirse a la técnicas de la talla Fang, el reparto de las masas de la figura es el problema prioritario a la hora de iniciar el desbaste de una pieza y continúa diciendo textualmente: "la aprehensión de las proporciones se hace a ojo sin necesidad de medir, el escultor está habituado al esquema básico".

Los análisis formales que proponemos parten de esta premisa. Pretendemos tomar como punto de partida el proceso mismo de génesis de la obra y desde ahí obtener directamente resuelto su esquema compositivo básico. El escultor tiene ante sí el bloque de madera más o menos escuadrado, este es el instante que debemos recrear. No somos antropólogos, etnólogos o historiadores, no buscamos sistemas que faciliten datos y cronologías museísticas o que sirvan para justificar teorías estilísticas; somos escultores, nos interesa el como y el porque se hicieron estas figuras, los principios técnicos que las rigen y el mensaje conceptual que encierran.

7.1.2. GENESIS DE LOS ESTILOS.

Admitamos que durante su aprendizaje, el escultor del clan ha recibido la enseñanza del secreto de los Bieri, que a sí mismo ha observado repetidas veces el trabajo de su antecesor y fijado en su memoria los rudimentos técnicos y formales de esta tradición como sucede en tantos otros casos en el Arte Bantú, aunque exista un canon establecido por la costumbre, lo cierto es que está abierto a la interpretación particular de cada artista. De ahí que pueda distinguirse entre el buen y el mal escultor según su "buena" o "mala" manera de interpretar la "partitura" que marca la tradición (los términos "bueno" y "malo" no se corresponden estrictamente con los que rigen los criterios estéticos occidentales, en Africa belleza y funcionalidad, en este caso funcionalidad ritual, son conceptos que van unidos). Es probable que el escultor en su afán de perfeccionismo esté atento no solo a los modelos de estatuaria heredados de sus antepasados sino también a todas aquellas formas que observa a su alrededor en su entorno inmediato: las facciones de los que le rodean, las situaciones de la vida en el poblado siempre envueltas por las imágenes simbólicas del bosque, los posibles contactos con piezas de otras tradiciones y también las propias imágenes de los sueños; procurando incorporar a sus obras aquellos elementos que, sin llegar a romper con lo fundamental del canon establecido, añadan algún matiz personal que permita una cierta distinción de su obra, mejorando si es posible lo heredado. Otras veces el canon no es respetado enteramente por tener que adaptarse a unas condiciones distintas de las de sus antepasados: falta de herramientas o modelos a los que copiar, migraciones forzosas con la consiguiente ruptura de sus raíces o el hecho de

situarse en la clandestinidad por trabajar para un rito perseguido por las leyes del momento, que hace que su tarea sea menos sosegada o adopte modos híbridos con otras estatutarias para disfrazar las verdaderas intenciones de sus obras. En cualquier caso este tipo de "innovaciones" forzadas o no, sobre el modelo tradicional, llegarían en ocasiones a ser adoptadas por la posteridad constituyendo con el tiempo algo semejante a un subestilo.

Los Fang a pesar de su pasado reciente como tribu nómada, sometida a continuas migraciones, mantuvieron siempre unos fuertes y extensos lazos familiares entre sus miembros por encima de las distancias que los separaban. Así, los lazos de parentesco podían llegar a abarcar zonas muy amplias, de manera que el tráfico de ideas era suficientemente fluido..., por lo tanto cualquier innovación local, tarde o temprano podía divulgarse y ser adoptada en otra comarca si su éxito ritual era cosa probada. Podemos suponer que algunos escultores con su alto grado de carisma pudieron llegar realmente a transformar el canon de las figuras *Bieri* en determinado tiempo y lugar y que sus descubrimientos fueron ampliamente asumidos. Sin embargo, ¿de qué sirve aferrarse a conceptos de espacio y tiempo, cuando nos referimos a culturas que no participan de nuestras premisas de "progreso" que no comparten el hábito de buscar nuevas soluciones para progresar de una generación a otra, culturas que se basan en el estricto respeto de una tradición ajena al paso del tiempo, en la recreación constante de los patrones heredados, "culturas rituales" tanto más perfectas cuanto mayor sea su capacidad de actualizar el eterno presente mítico. Aquí la "innovación" es más bien "renovación", recuperación de una norma desvirtuada por el uso, algo que en todo

tiempo existió en algún recóndito pliegue de la mente ancestral. Hablar de estilos y épocas en un Arte Ritual, puede servirnos si acaso para intentar estructurar nuestros trabajos con una nomenclatura que sea afin a nuestra mentalidad, pero en ningún caso podemos pretender que de este modo estamos desentrañando el misterio de una estatuaria regida por otras magias.

7.1.3. PROCEDIMIENTO DE ANALISIS.

Según puede observarse entre los escasísimos escultores tradicionales que aún quedan, la figura se iniciaba a partir de un pedazo de madera, desbastado en la forma aproximada de un paralelepípedo de base cuadrada. Dentro de esta geometría elemental está contenida en potencia la totalidad del *Bieri*. Nuestro análisis propone una inversión en el tiempo, es decir, partiendo de la estatua acabada que es motivo del estudio, retroceder en el proceso de trabajo hasta concluir con el pedazo de madera de donde surgió. (fig.7.4,5,6).

Antes de empezar su trabajo el escultor debía tener una imagen previa de lo que quería realizar, ya fuese mediante un modelo real al que copia o por una imagen mental que guarda en la memoria. En esta imagen previa puede estudiar los requisitos a los que tiene que atenerse antes de empezar a desbastar; especialmente es básico prever las futuras protuberancias de la pieza, estas zonas deben ser marcadas y respetadas en la primera etapa del trabajo, de lo contrario más adelante podría encontrarse con que le falta madera, no olvidemos que en la talla se procede por substracción de material. De modo que buscando los puntos más prominentes de la estatua que estamos analizando, obtendríamos los centros básicos del esquema compositivo, estos puntos probablemente eran marcados sobre el pedazo de madera como medida de precaución antes de iniciar la talla.

Tras las prominencias es preciso localizar los huecos principales, o sea las zonas por donde empezará a cavar la azuela. Huecos y prominencias, esta es la

clave de nuestro análisis, el modo mas seguro para establecer un esquema compositivo válido.

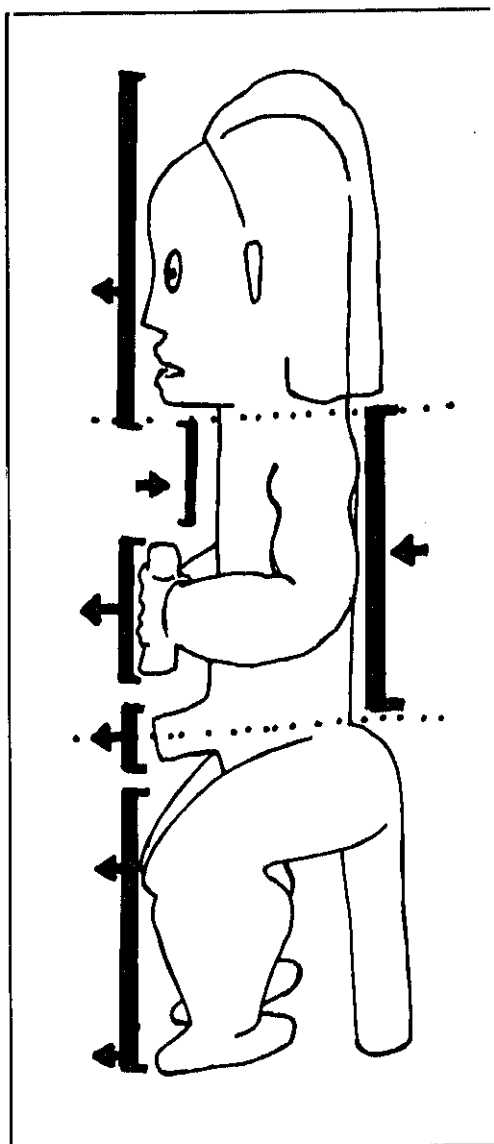


Fig. 7.1.

Tratándose de figuras de estricta simetría frontal sin torsión alguna y fácilmente encajables en un paralelepípedo simple, basta una simple ojeada del frente y del perfil para descubrir el esquema que andamos buscando. Si observamos el perfil (Fig. 7.1), empezando desde arriba, notamos que el conjunto de la cara sobresale respecto al cuello y el tronco, las mejillas generalmente cóncavas, permiten que la nariz sea conformada en etapas mas avanzadas del trabajo simplemente respetando su posición cuando se escave el volumen del rostro, lo mismo puede decirse de la boca que, en la mayoría de los casos, sobresale a la misma altura que la nariz. El

cuello supone un estrechamiento respecto a

la cabeza que se prolonga en el perfil a lo largo del pecho hasta la protuberancia de las manos. En cambio de frente (fig. 7.2.), los hombros provocan una interrupción notable de la concavidad del cuello, superior incluso a la producida entre cabeza y cuello. Esta es una de las proporciones fundamentales que habría que marcar

desde un principio. Teniendo en cuenta que en el proceso de talla se procede escavando en forma de cuña es decir, que los huecos que se practican son mas anchos en la superficie que en profundidad, la marca debería hacerse un poco por

encima de los hombros para que, al horadar hasta el cuello, no nos falte madera para los hombros.

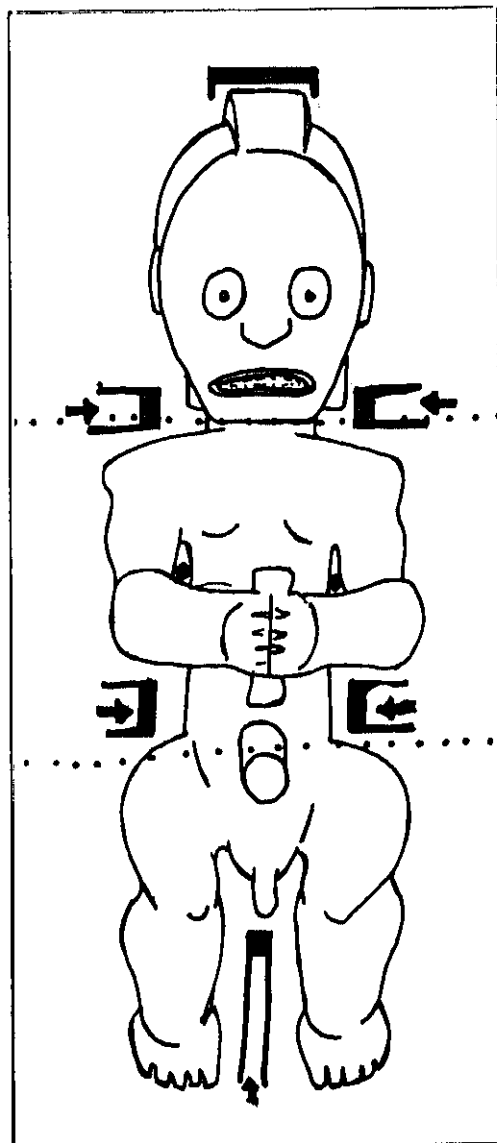


Fig. 7.2.

Continuando por el frente, la anchura de hombros se mantiene descendiendo por los brazos hasta los codos y a partir de ahí se estrecha formando el vientre para ensancharse de nuevo en las caderas. Sin embargo, mas importante que tener en cuenta la altura de codos y caderas es la localización del ombligo tremendamente prominente en el perfil, como es característico en todas estas figuras. El ombligo, situado entre la horizontal de los antebrazos y la línea de las caderas, a pesar de ser un centro fundamental desde el punto

de vista compositivo, carece en cambio en los análisis de Perrois del más mínimo protagonismo. Es obvio que cuando el escultor proceda tallar el estrecho vientre de un *Bieri* (aproximadamente un tercio de la embergadura total) tiene que salvar desde un principio el área del ombligo que en algunos casos llega a ser el punto

mas sobresaliente del perfil de la figura; por otra parte, una vez localizado éste, se puede obtener inmediatamente la situación de codos y caderas. Existen además de estas razones funcionales otras puramente simbólicas que refuerzan la tesis del ombligo como uno de los centros compositivos básicos, como veremos más adelante (ver 7.2.5.), incluso hemos localizado una expresión técnica Fang para designar precisamente este centro, "la división umbilical" *asa dob* (*asa* = partir; *dob* = ombligo), la palabra en cuestión es un tecnicismo usado tal y como describe Tessmann, en el tatuaje Fang, un arte que, como el de la talla de figuras, requiere de un esquema compositivo del cuerpo humano, y es curioso notar que, salvo excepciones, el tatuaje del tórax terminaba a la altura del ombligo como estableciendo una frontera entre por encima y por debajo de la zona umbilical. Desde el ombligo hasta los pies se plantearía un desbaste inicial prácticamente cúbico, sin variaciones significativas de volumen ya que el gran hueco que queda bajo los muslos es prácticamente ocupado por el vástago, palo mediante el cual, la figura se encaja en el bote relicario.

En resumen, las primeras marcas sobre nuestro paralelepípedo de madera servirán para definir la posición de la base del cuello (a la altura de la nuez) y el ombligo (fig.7.4.). O sea, dos centros compositivos que dividen el bloque de madera en tres partes. Curiosamente estas tres partes; cabeza-cuello, tórax superior y vientre-piernas, son salvo escasísimas excepciones, exactamente iguales (además de las piezas analizadas en este trabajo, hemos probado el mismo análisis con las piezas de Perrois y otras aparecidas en diversas publicaciones obteniendo los mismos resultados favorables). Parece algo mas que una simple coincidencia. Por

otra parte la división de un tercio supone una medición sencilla que puede realizarse sin necesidad de reglas. Sobre este esquema las diferencias de estilo que observa Perrois se siguen dando sin afectar la proporción de tres tercios iguales, ya que, por ejemplo, cuando la cabeza disminuye lo hace a costa de que el cuello sufra un alargamiento equivalente y si el vientre se estira, en compensación se acortan las piernas y se eleva la posición del ombligo (fig.7.3.). En nuestra opinión el método de Perrois se complica innecesariamente, por basarse en una división convencional del cuerpo humano occidentalizada de cabeza, tronco-cuello y extremidades, que no se ajusta significativamente al contexto real en las figuras *Bieri*, que más bien obedece a razones estructurales al servicio de un simbolismo concreto.

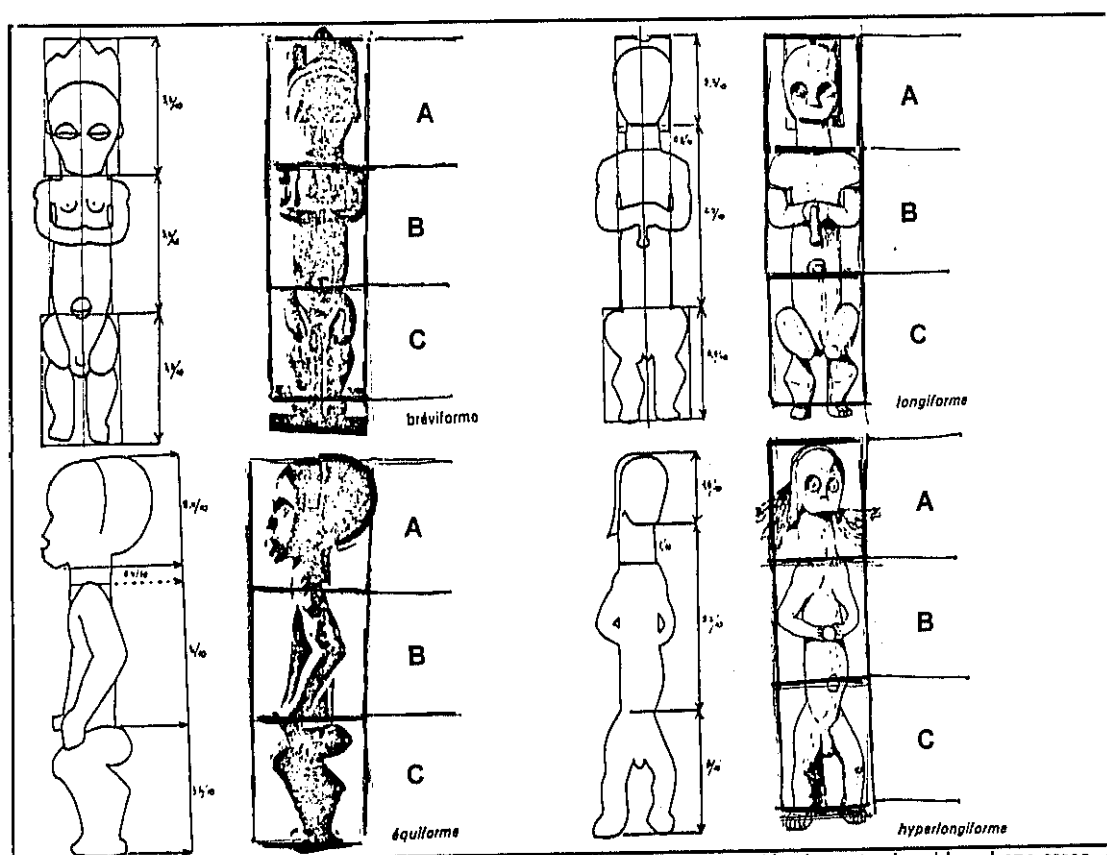
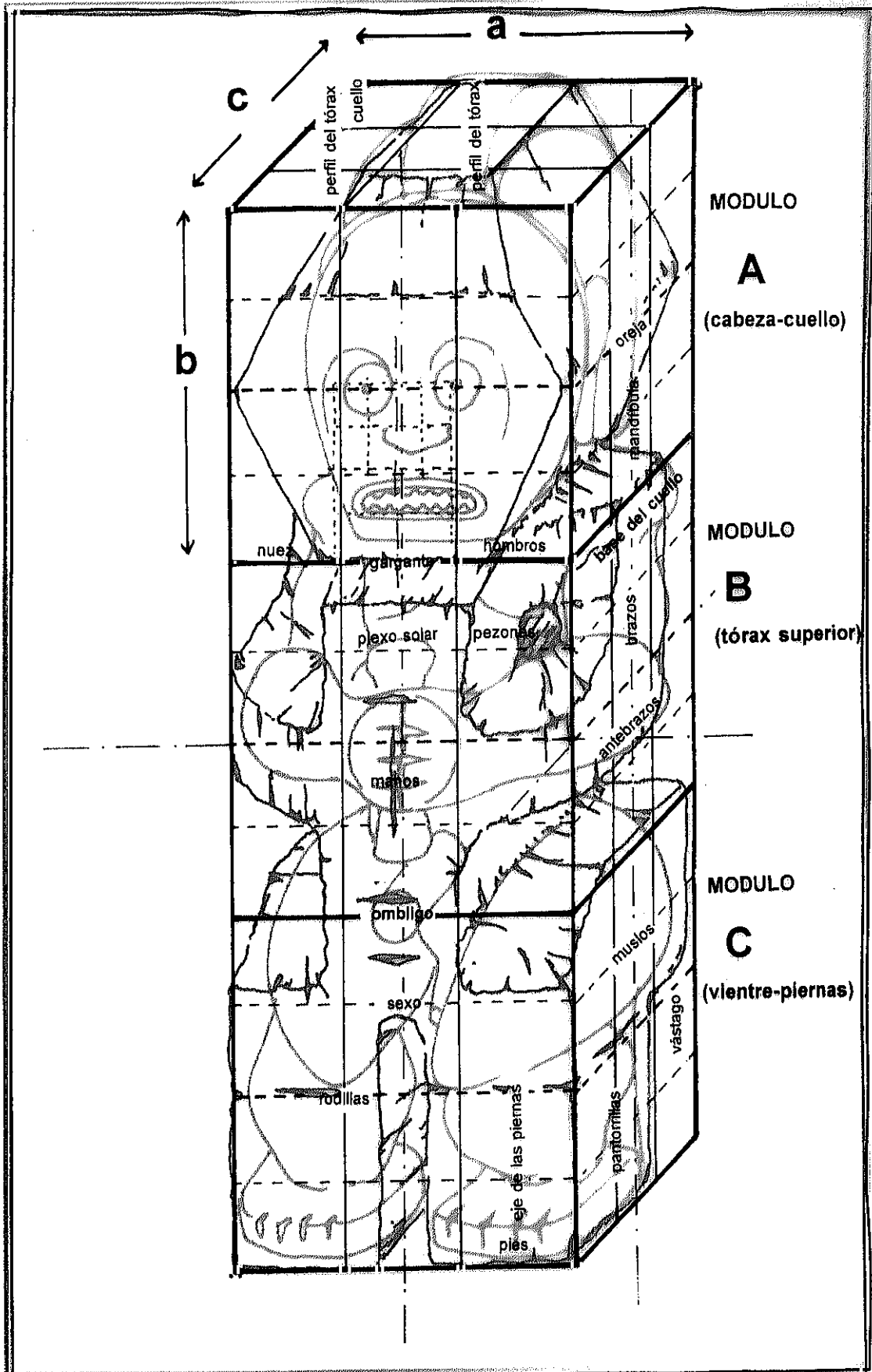


Fig.7.3.- Estilos Fang según Perrois. Todas las figuras se adaptan a la proporción de un tercio: si la cabeza crece, el cuello se acorta, si las piernas se encogen, el vientre en compensación se alarga.



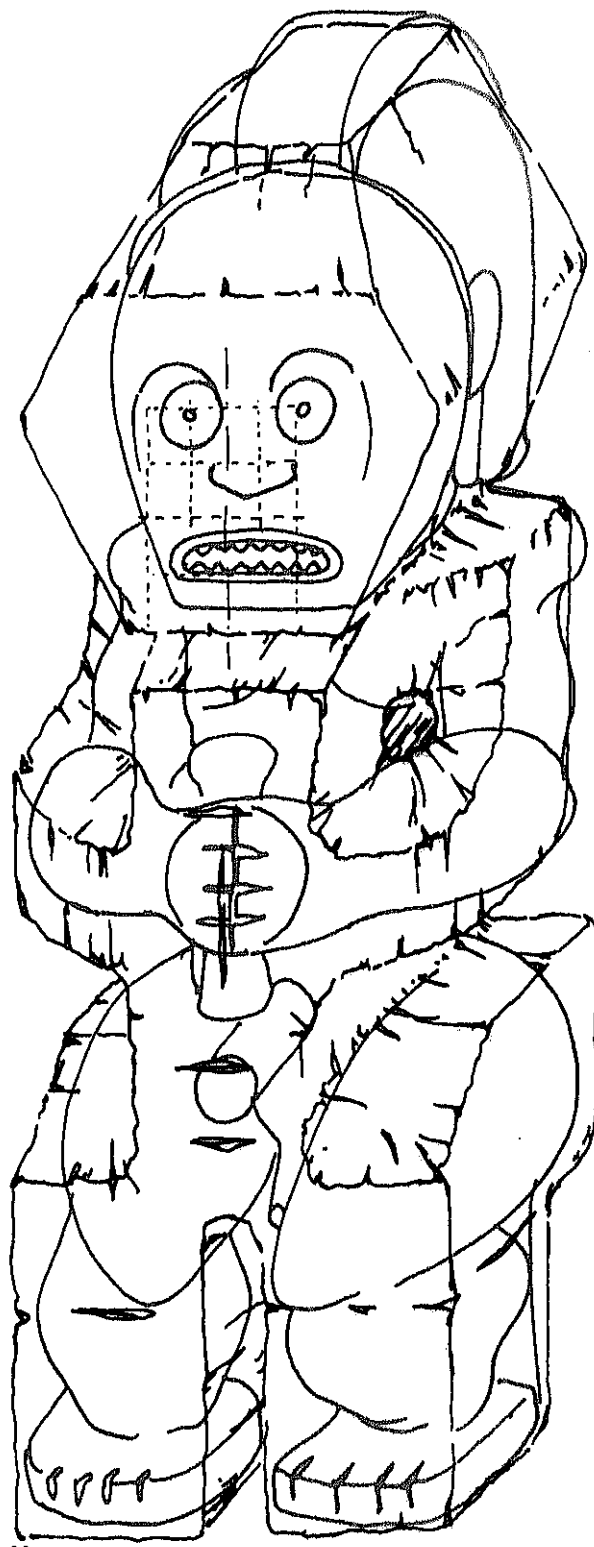


Fig. 7.8.

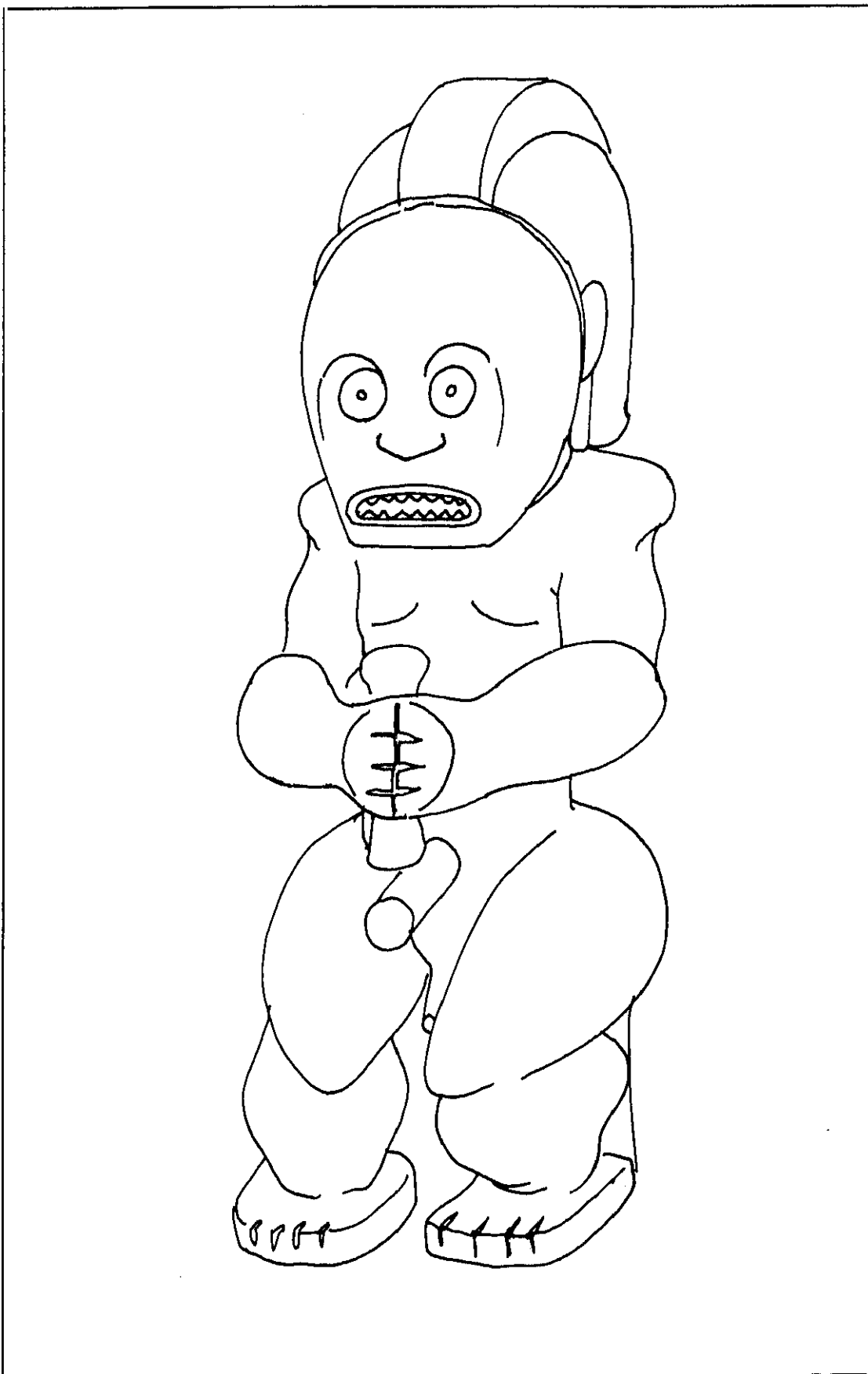


Fig.7.6.

7.1.4. EL PROTOTIPO "CLASICO".

Antes de proceder a los análisis vamos a intentar definir las características del que sería un ejemplo modélico de *Bieri* ateniéndonos a aquellas proporciones que resulten más "puras". Notaremos que estas "proporciones puras" se dan especialmente en obras de excelente calidad. Denominamos a este modelo: "prototipo clásico", por entender que supone un ejemplo intermedio entre las piezas más "toscas" (en acabado o composición) y las más sofisticadas. Este "prototipo clásico" no intenta ser otra cosa que una herramienta de comparación que facilite el estudio de piezas concretas en la medida en que se aproximen o alejen de él. Posteriormente en las conclusiones que sigan a estos análisis intentaremos definir desde la perspectiva de los resultados obtenidos las posibles características de estilos y subestilos.

En este prototipo, llamaremos a las tres partes que lo componen : módulos A, B y C (fig. 7.7.) correspondientes respectivamente a :cabeza-cuello, tórax superior y vientre-piernas. Cada uno de estos módulos tiende a la forma cúbica, es decir sus dimensiones de altura, anchura y profundidad $a \times b \times c$ tienden a ser iguales; $a = b = c$. Cuando las diferencias entre los tres módulos A,B,C, son manifiestas podríamos estar ante la clave de un subestilo.

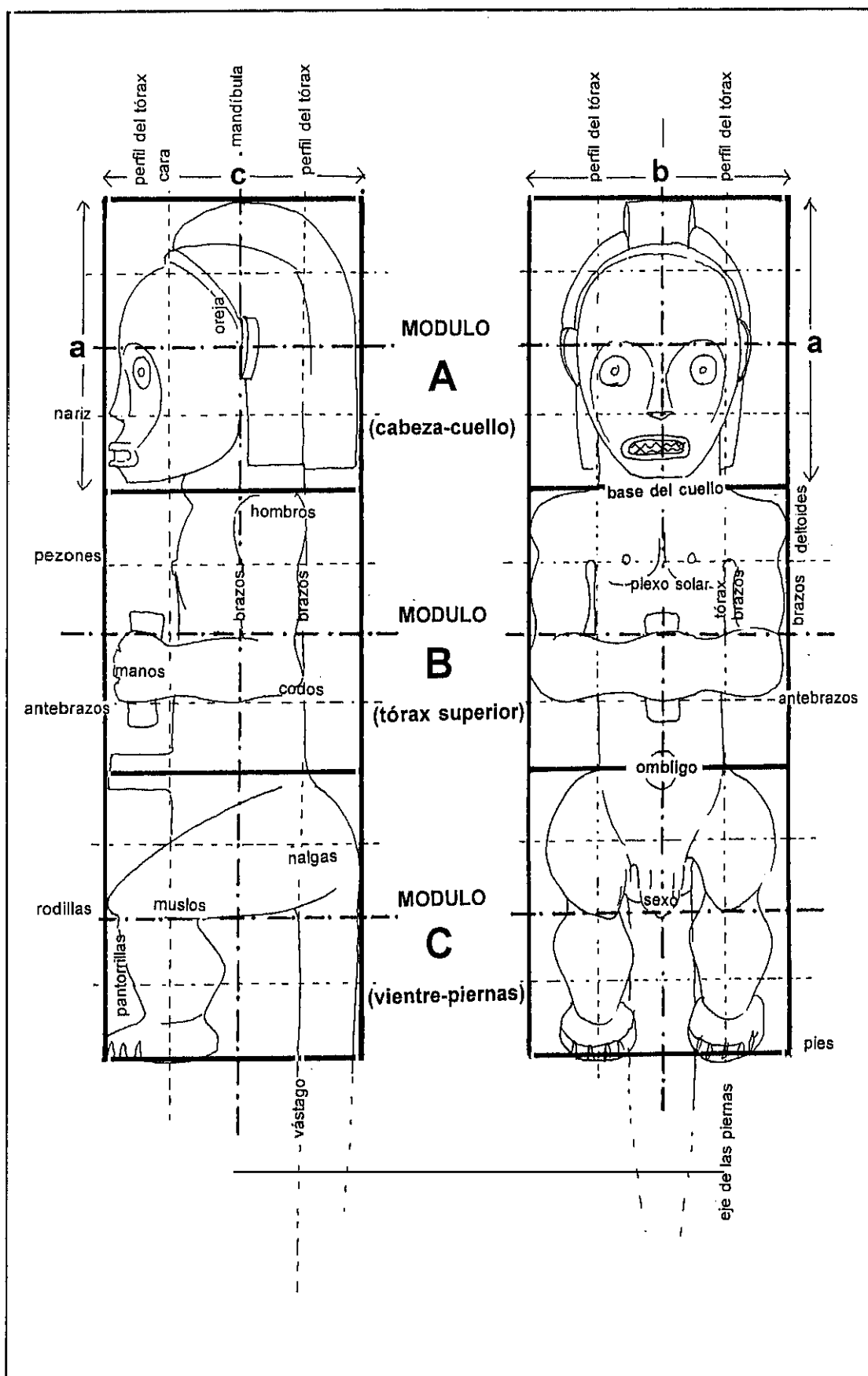


Fig. 7.7.- 'Prototipo Clásico', esquema compositivo.

Para encontrar el resto de las proporciones fundamentales volvemos a aplicar sobre cada uno de los módulos divisiones simples de un medio o un tercio. Y así al partir por la mitad transversalmente los módulos A, B y C obtenemos en cada caso, la posición de los ojos (A), brazos y hueco de las axilas (B) y rodillas-sexo (C), respectivamente. A su vez cortando por la mitad cada una de las mitades obtenidas, van surgiendo el resto de las proporciones básicas. La subdivisión vertical en tres de los módulos A, B y C, señala en el frente la anchura del cuello (A), el tórax (B) y el eje de las piernas (C) y en el perfil además del cuello y el tórax (A y B), el brazo (B), la oreja y la línea que delimita la cara y el peinado (A) (fig.7.7.).

En las figuras 7.4,5,6, se muestra el desarrollo desde el pedazo de madera en el que se marcan las proporciones fundamentales (fig.7.4.), pasando por el primer desbaste que atiende en función de estas proporciones a los principales concavidades y convexidades (fig.7.5.) hasta llegar a la pieza completamente acabada (fig.7.6.). Al superponer las 3 imágenes por transparencia comprobamos la validez de nuestro esquema.

Además de las proporciones generales de la figura, otras observaciones nos parecen de interés a la hora de relacionar unas piezas con otras en la búsqueda de un modelo que sirva de síntesis.

Es obvio que para un Arte retratístico como el caso de los *Bieri* (aunque el concepto de retrato dista mucho de la mera semejanza de los rasgos físicos) la resolución del rostro tiene una importancia crucial. Del mismo modo que hicimos

con el cuerpo, deduciendo un esquema compositivo basado en las necesidades que tiene el escultor de marcar las prominencias y huecos principales de la figura antes de iniciar su trabajo de talla, hemos procedido en el caso del rostro, si bien surgen ahora dos dificultades:

1. Las concavidades y convexidades son muy poco acusadas, por lo tanto no es imprescindible señalarlas desde un principio, se pueden improvisar y corregir a medida que el trabajo avanza; es decir no es preciso un esquema compositivo previo.

2. El hecho mismo de tratarse de retratos implica la dificultad de un prototipo rígido. A pesar de todo consideramos dos modelos compositivos básicos que con variaciones se respetan con cierta regularidad (fig.7.8.a,b).

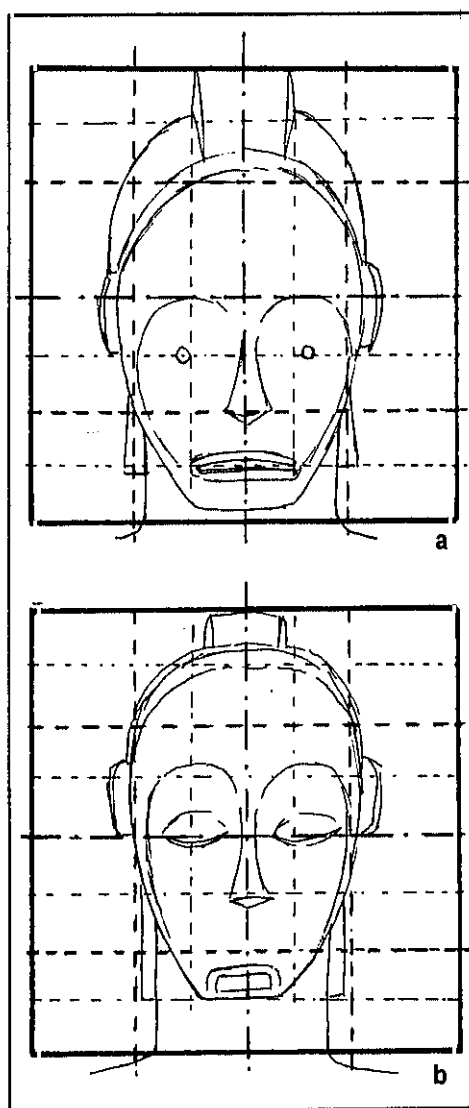


Fig.7.8.

Existen otras características comunes a la gran mayoría de los rostros que tal vez poseen mayor validez generalizadora.

1. La altura de los ojos tiende a coincidir con la mitad de la cara.
2. El perfil, forma una curva en "S"; convexa de los ojos hacia arriba creando una frente amplia y abombada. Mientras que de los ojos hacia abajo, hasta la prominencia de la boca, el rostro forma una concavidad más o menos acusada. (esta oquedad a la que muchos autores denominan "rostro en forma de corazón" por los lóbulos superiores que dibujan los arcos superciliares y el apuntamiento inferior hacia la barbilla, abunda en toda la estatuaria africana). De este modo el rostro se divide verticalmente en dos partes iguales a partir de la línea de los ojos; la frente ocupando la totalidad de la parte superior y la inferior en la que se concentran los rasgos principales, estando limitada, arriba por los ojos y abajo por la boca mientras la base de la nariz se apoya en la línea media (fig.7.9.).

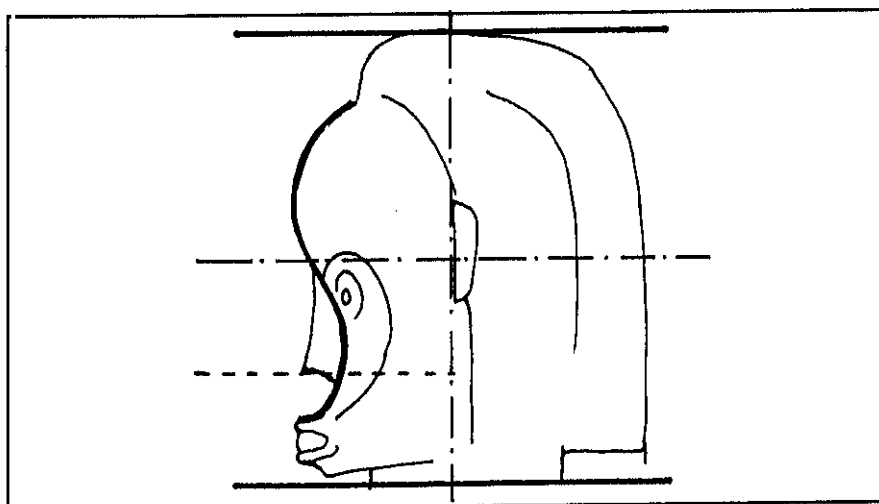


Fig.7.9.

3. la separación entre los ojos suele mantener la misma anchura que el cuello.

4. El ancho de la boca tiende a coincidir, o bien con la anchura de los ojos o bien con la anchura de la nariz.

5. Prácticamente todas las figuras poseen en su peinado o tocado un penacho central (en las figuras *Mvai* con sus características remate en tres crestas, la central será también la mas acusada).

6. El rostro se divide verticalmente en tres partes iguales: la superior comprende la extensión de la frente, desde la base del penacho hasta la tangente con los arcos superciliares; la intermedia contiene lo ojos, en su mediatriz y la nariz, ocupando su mitad inferior; en la parte mas baja se localiza la boca coincidiendo con su línea media.

Este esquema pese a todo no nos termina de satisfacer a diferencia del esquema propuesto para la figura completa en el que encontramos incluso connotaciones simbólicas que más adelante indagaremos. No obstante lo utilizaremos en nuestros análisis por su funcionalidad, evitando en todo caso basar exclusivamente en ello conclusiones fundamentales.

7.2. ANALISIS SIMBOLICOS.

"Todo verdadero símbolo porta en sí sus múltiples sentidos y eso desde el origen pues no está constituido como tal en virtud de una convención humana, sino en virtud de la "ley de correspondencia" que vincula todos los mundos entre sí" (Rene Guenon).

7.2.1 INTRODUCCION.

Las elucubraciones que a continuación serán expuestas parten de un supuesto; que el mismo tesón y agudeza que el Fang demuestra en la lectura simbólica de su entorno debe caracterizar también la producción de sus propias "escrituras". Es decir, concretamente en nuestro caso esta conclusión supone una primera premisa: Las formas del *Bieri* obedecen a un programa simbólico y expresivo deliberado.

No es mi intención en estos análisis desvelar el propósito original de las obras. Ni siquiera creo que en este como en cualquier otro caso de lo que comprendemos como obra de Arte, exista una única y autentica intención o propósito, sino más bien diversos niveles o campos de interpretación más o menos profundos y abiertos, todos ellos válidos y parciales. En este sentido estoy con Walter Benjamín, a favor de una crítica personal que no necesita condicionarse por los supuestos postulados ocasionales del autor material de la obra. A menudo el propio autor que respeta una tradición de la que es heredero y participe ortodoxo, ignora gran parte de los simbolismos que el mismo está manejando en su obra por

el mero hecho de ceñirse a unos cánones.

Una imagen desde el momento en que se abre a la percepción de un espectador se vuelve universal, digerible desde cualquier mentalidad, el hecho de que sea admitida por la retina provoca un proceso de asimilación que requiere forzosamente de una peculiar interpretación o lectura que en absoluto precisa de aclaraciones eruditas y notas explicativas aunque estas puedan añadir en muchos casos el condimento que invite a saborearlas.

Incluso un purista debe aceptar que los datos sobre los que fundamenta sus análisis son tremendamente parciales; la historia, los testimonios de los nativos, las fotografías y las mediciones, no abarcan ni mucho menos el amplio campo de connotaciones que irradia una obra. Invito al lector a ensimismarse en la pura contemplación de estas estatuas sin otro bagaje que la sensibilidad desnuda enfrentada cara a cara con el objeto.

De modo que no pretendo en adelante ir comprobando las opiniones e intuiciones que vayan surgiendo con los datos estrictos recogidos por mi mismo o por otros autores, sino en todo caso usar de ellos como sugerencias que amplíen el campo de experiencia del espectador hacia aspectos no tenidos en cuenta por falta de información. Me sentiré satisfecho si este ejercicio sirve al menos para enriquecer los análisis ya existentes sobre el tema con algún punto de vista sorprendente que estimule una actitud de contemplación más activa ante obras de estas características.

Asumo que no soy un Fang, que este estudio se está realizando a muchos kilómetros de la tierra Fang, desde una perspectiva cultural distinta, dentro de la tradición de las "tesis" universitarias occidentales, al margen de la mágica tradición oral. Asumo que obedezco a un hábito de lectura y a una forma de presentar lo leído "extranjera" con respecto al objeto que se lee. Y desde esta asumida posición sostengo la validez de mi punto de vista al que puedo equiparar, si la honradez y el buen sentido me acompañan, a la opinión de los más expertos nativos y los más eminentes eruditos.

7.2.2. LA PROPORCION DE UN TERCIO.

Esto por lo que respecta a la interpretación, en cuanto al campo de acción que pretendo observar, me limitaré a uno de los múltiples aspectos del Bieri: En coherencia con los análisis formales anteriores, el centro de atención de los análisis conceptuales será precisamente la partición de un tercio como principio compositivo de la estatua.

En esto consiste la segunda premisa: "Las rígidas proporciones del Bieri significan una advertencia acerca de ciertos contenidos simbólicos relacionados con las distintas partes del cuerpo a las que organizan".

Al dividir la figura en tres partes iguales (fig.7.10.), obtenemos tres módulos correspondientes, de arriba a abajo con :

A. Cabeza y cuello.

B. Tórax hasta el ombligo y brazos.

C. Vientre, sexo y piernas.

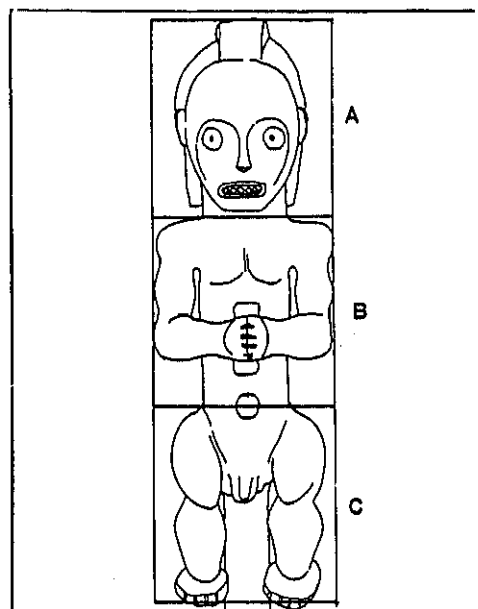


Fig.7.10.

(En los primeros *Bieri* que se limitaban a una cabeza con cuello o en todo caso con cuello y tórax superior, la tercera parte, es decir lo que en la mayoría de las tradiciones sirve para simbolizar la "naturaleza física" del hombre, quedaba representada por la propia caja-relicario que contenía los huesos del ancestro, o sea la única parte física que permanece intacta más allá de la muerte).

Para que estas tres partes conserven unas medidas similares, lo que conceptualmente supone una igualdad de importancia, se fuerzan las proporciones anatómicas del *Bieri* dando lugar a sus características deformaciones: cabeza grande, tórax estrecho y piernas cortas. Esta licencia formal que a primera vista aleja al *Bieri* de un efecto naturalista, favorece en cambio su precisión simbólica.

7.2.2.1 Trinidades en el esoterismo occidental.

Los sistemas tripartitos son una constante en el panorama de las religiones comparadas: La Trinidad, en el Cristianismo; los tres cuerpos de Buda, en el Budismo o la trilogía Brahman-Vishnú-Siva, en el hinduismo; por citar solo algunos ejemplos. La división en triadas es aun más patente cuando nos adentramos en el terreno de lo esotérico. Todo análisis simbólico se mueve forzosamente en ese campo, si entendemos por esotérico aquellos aspectos o conocimientos reservados que permanecen ocultos en una primera lectura. Este es el caso de las ideas que se puedan inferir de algo tan abstracto y ambiguo como pueden ser las proporciones y reglas compositivas del *Bieri*. Las comparaciones con otros sistemas esóticos más accesibles a nuestra cultura podrían facilitarnos las claves para una posible interpretación de las piezas que nos ocupan.

La división del hombre en tres partes es habitual en todos los grandes sistemas ocultistas. En el complejo esquema que describe Alice Bailey, dentro de la corriente más elaborada del ocultismo europeo, se distinguen las mismas tres partes de la anatomía humana que ya observamos en el *Bieri*.

A. Cabeza.

B. Tórax superior.

C. Tórax inferior.

A cada una de estas partes se le atribuyen diversos alcances simbólicos que

encajan a su vez en esquemas tripartitos:

-Cabeza	-Naturaleza espiritual	-Mónada	-Voluntad	-Padre
-Tórax sup.	-Naturaleza del alma	-Ego	-Amor	-Hijo
-Tórax inf.	-Naturaleza física	-Personalidad	-Poder	-Esp. Santo

Del mismo modo la teosofía de Blavatsky argumenta que la **materia** es el vehículo para la manifestación del espíritu en el plano de la existencia y el **alma** es el vehículo para la manifestación del **espíritu** en un plano superior; los tres; materia, alma y espíritu, son comprendidos como una trinidad sintetizada por la vida que los penetra.

Otro ejemplo: John Dee, el llamado padre del hermetismo occidental en una obra que lleva por título "El jeroglífico monádico", reúne el conocimiento esotérico, la alquimia, la cábala, etc, en torno a una enigmática figura de resonancias antropomorfas compuesta de tres partes que vuelve a recordarnos el esquema estructural del *Bieri* (fig.7.11.)

Para el autor inglés, el sol y la luna que forman la cabeza de la figura (A) representan la **divinidad**, la cruz correspondiente a la unión del tórax superior con los brazos (B), auna la vertical espiritual y la horizontal terrena representando al **alma** y el doble arco inferior, signo zodiacal de Aries, que se corresponde con las piernas y el sexo de la figura (C), representa la **materia**, el fuego y el agua primigenios, el "omega" griego por oposición al "alfa" que describen el sol y la luna superiores.

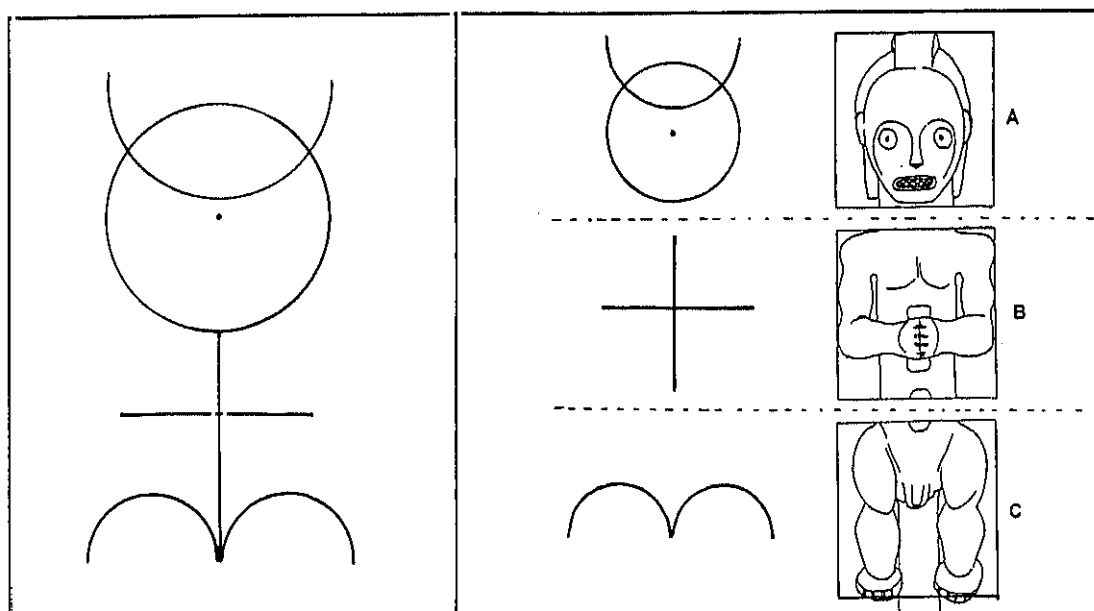


Fig. 7.11.- El "jeroglífico monádico".

En síntesis:

A.-Cabeza.....Principio o causa

B.-Tórax sup.....Medio o procedimiento

C.-Tórax inf.....Fin o efecto

7.2.2.2 El mortero Annobones.

Más próximo geográfica y culturalmente es el ejemplo que me propuso el artista annobones Guthi Mamae. En su calidad de miembro iniciado de la sociedad "Mamae", Guthi me explicaba que incluso en los objetos cotidianos aparentemente insignificantes se expresan, desde el punto de vista ocultista, ideas de contenido transcendente, y ponía como ejemplo el caso del mortero annobones, pieza aparentemente profana del mobiliario indígena (fig. 7.12.a).

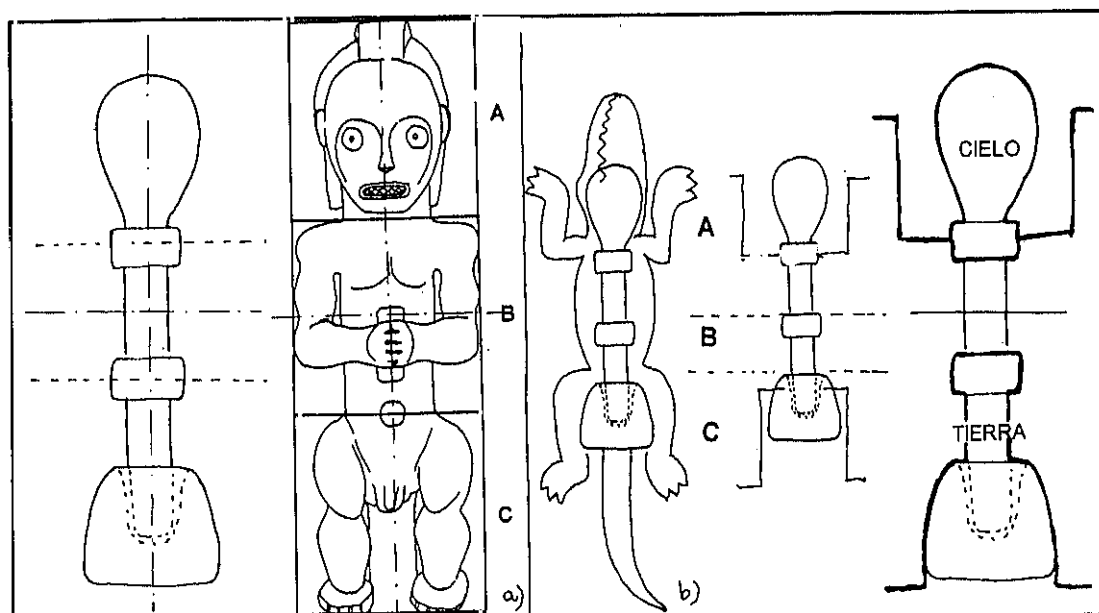
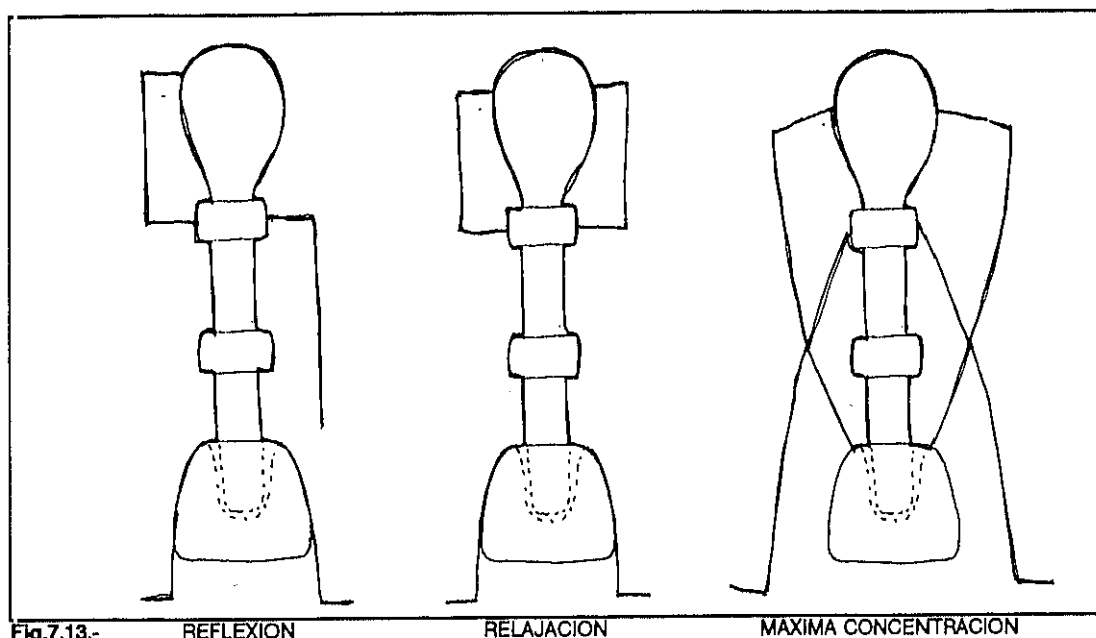


Fig.7.12.- Comparación de la estructura del mortero annobones con el *Bieri* Fang.

El esquema compositivo del mortero recuerda ciertamente al de la figura del *Bieri* Fang por la doble simetría vertical-horizontal de sus volúmenes (fig.7.12.a). La sociedad Mamae interpreta el mortero como una representación esquemática del cocodrilo, símbolo del ancestro (fig.7.12.b). La figura se descompone en tres partes: lo femenino (C), lo masculino (B) y lo espiritual (A). Las dos primeras comprenden al hombre terreno y la segunda al hombre celeste; el conjunto representa en palabras de Guthi: "al hombre afianzándose en el espacio en comunicación con sus antepasados y sirviendo de unión a la tierra con el cielo".

Hay un dato acerca de la posición de los brazos y piernas virtuales del mortero annobones que podría además servir para explicar algunas variaciones significativas en la posición de los brazos de algunos *Bieri* que se alejan del "modelo clásico" propuesto. Guthi atribuía a esta figura diferentes significados según las distintas posturas que adoptaran los brazos (fig.7.13.).



La tercera postura, la de "máxima concentración", es decir cuando los brazos tocan las piernas, para Guthi indica el momento real de unión entre el cielo y la tierra a través del hombre realizado.

Podemos tomar este ejemplo como un precedente que nos haga prestar mayor atención al más ligero cambio observado en cualquier *Bieri* con respecto al "prototipo clásico" y tratar de indagar la motivación simbólica de ese cambio. No obstante y al hilo de las conclusiones de este análisis simbólico, la idea de que un elemento del tercio medio como son los brazos, descienda hasta el tercio inferior,

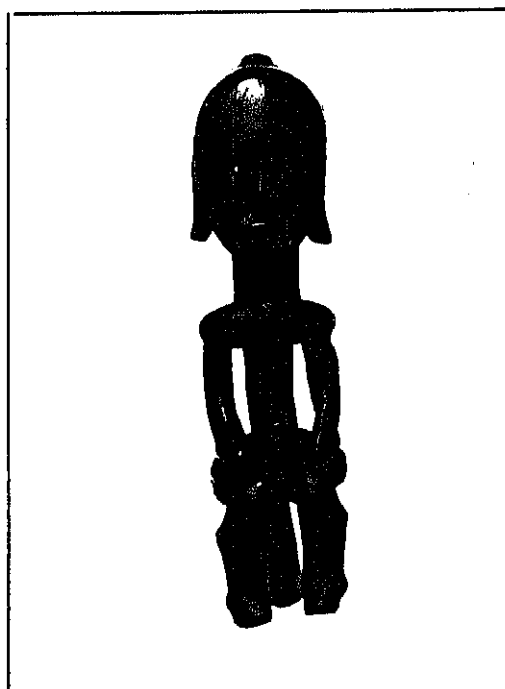


Fig. 7.14.

parece prestarse a parecidas interpretaciones: de algún modo la doble naturaleza material-espiritual de la persona refuerza con ese gesto sus lazos con lo terreno (fig.7.14).

7.2.2.3 El *Mbueti*.

La Secta *Mbueti* que en tantos sentidos ofrece explicaciones coherentes de la aparentemente olvidada tradición Fang, recoge también el esquema del *Bieri* en la planta de su templo Mbanja (fig.7.15).

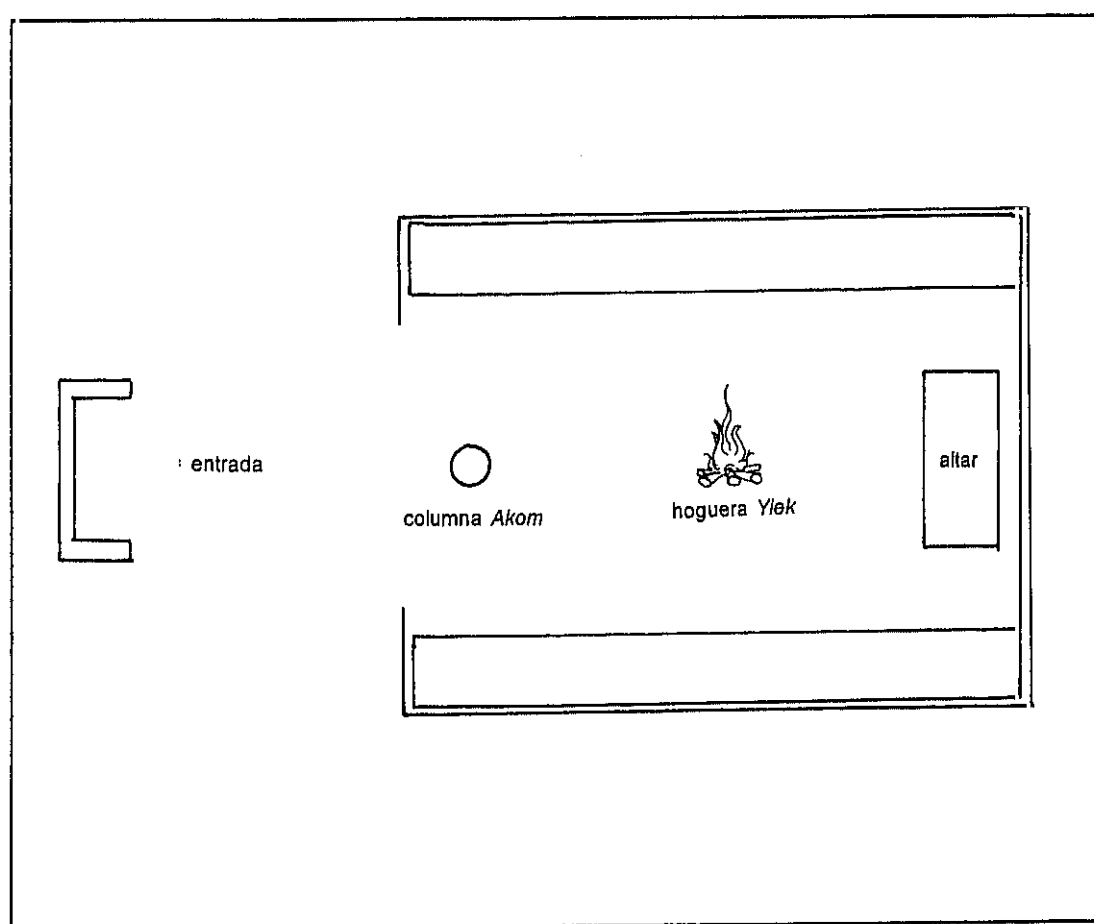


Fig.7.15. vientre=entrada ombligo=Akom tórax superior= Yiek cabeza=altar

El profeta del *Mbueti*, Paul Bekale en sus "revelaciones", da una imagen del hombre arquetípico que también comprende tres partes en una (ver 4.5.4.):

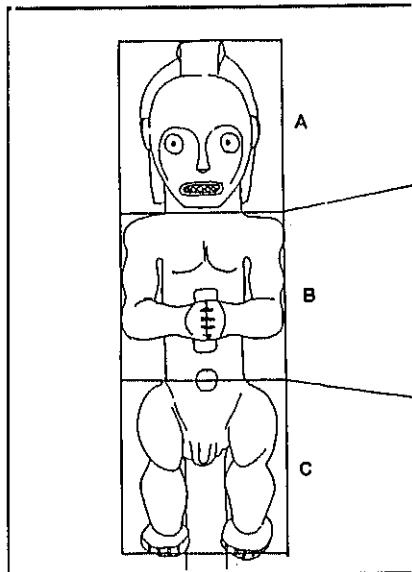


Fig.7.16.

-Huevo primigenio (Plano divino)

-1ª vibración: Grito de la Sabiduría

-Persona no corporal: Representada curiosamente por los niños; Nzame (hombre) y Nyingon (mujer).

-2ª vibración: La risa de Nyingon.

-Plano corporal: Encarnación humana del espíritu de los primeros ancestros en los primeros hombres

Finalmente la división en tres partes vuelve a quedar confirmada en la columna central del templo *Mbueti*, *Mbanja*: El *Akom-Mbanja*. La columna se divide deliberadamente en tres partes simbólicamente significativas, separadas por dos marcas o agujeros:

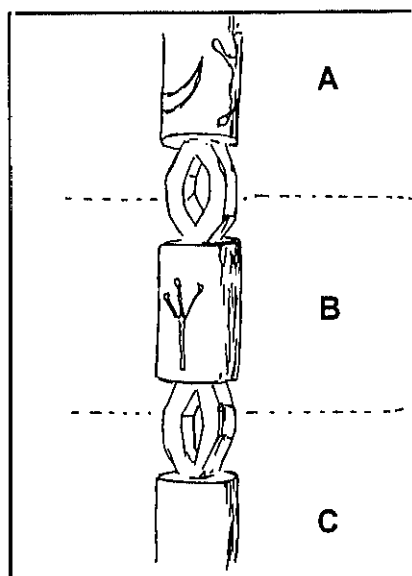


Fig.7.17.

-Djop: Cielo ,por encima de la Tierra de los espíritus, sección de la columna que se extiende hasta el techo.

-1º agujero: Nacimiento a la existencia corporal.

-Siye ening: Tierra de la vida.

-2º agujero: Agujero de la muerte.

-Song: Sepulcro, porción de la columna, desde el segundo agujero hasta su extremo inferior enterrado.

Refiriéndose al *Akom*, añade J. Fernández: "Los miembros del *Mbueti* dicen que los espíritus de los hombres nuevos descienden por el *Akom* y acceden por el "agujero del nacimiento" a la existencia corporal. Continúan bajando a lo largo de su vida en la tierra, hasta llegar al "agujero de la muerte" por donde pasan a la tumba y desde allí, suben de nuevo a través de dos transformaciones, retornando a la vida espiritual en el Cielo".

7.2.3. TESSMANN Y LA COSMOGONIA TRIPARTITA FANG.

Por último y ya desde la propia cosmogonía Fang, recordemos unos párrafos de Tessmann, el autor que más comprometidamente ha profundizado en los aspectos transcendentales del pensamiento Fang:

"La posesión de un alma entraña para el hombre (Fang) tres formas de existencia: la del hombre vivo aquí abajo, la del alma en el reino intermedio y finalmente la del alma pura en el más allá".

Igualmente en los mitos del origen de los tiempos, los Fang mantienen esta idea de trinidad, de tres aspectos constituyentes de una sola cosa. Según Tessmann, la materia original se desarrolló en tres direcciones:

"La **Tierra** con los elementos tierra y agua (C); la **Luna** compuesta de los mismos elementos que la tierra (B); y el **Sol** con el elemento fuego (A)...La solidaridad original de estos tres astros se refleja en la similitud de los radicales

lingüísticos que los representan *sa*: el Sol, *so*: la Luna y *si*: la Tierra".

La célebre máxima del esoterismo Occidental, "como es arriba es abajo", sobrentiende al cuerpo humano como una fiel representación del cosmos. En el esquema recogido por Tessmann la imagen del cosmos encuentra su correspondencia con el microcosmos humano al compartir el simbolismo del *Bieri* (fig.7.18.).

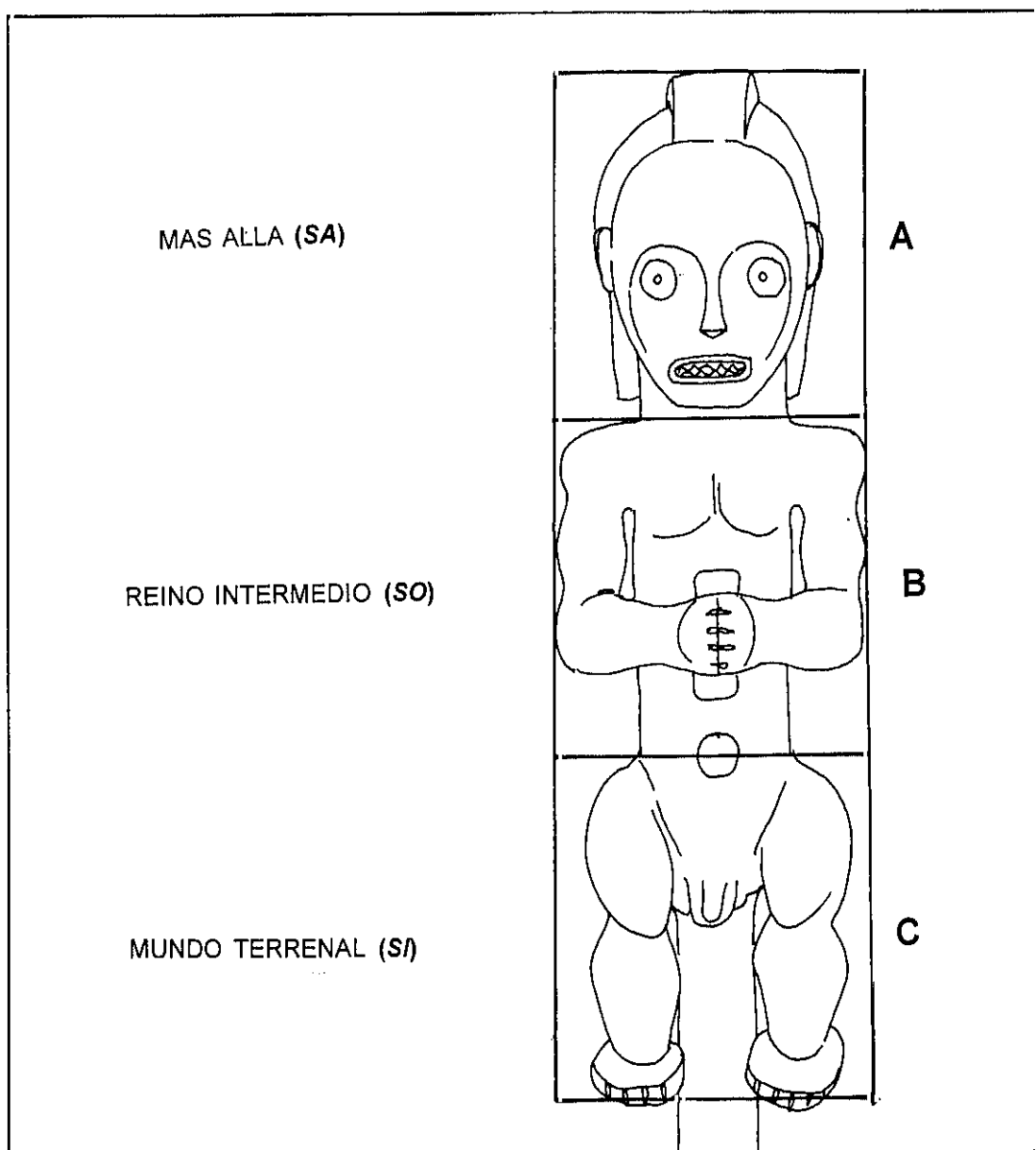


Fig.7.18.

Utilizando la terminología del autor alemán y en base a descripciones semejantes admitidas por otros sistemas esotéricos, se puede proponer el siguiente esquema de la figura del *Bieri* como un mapa simbólico para entender el esquema mismo de la persona (fig.7.19.).

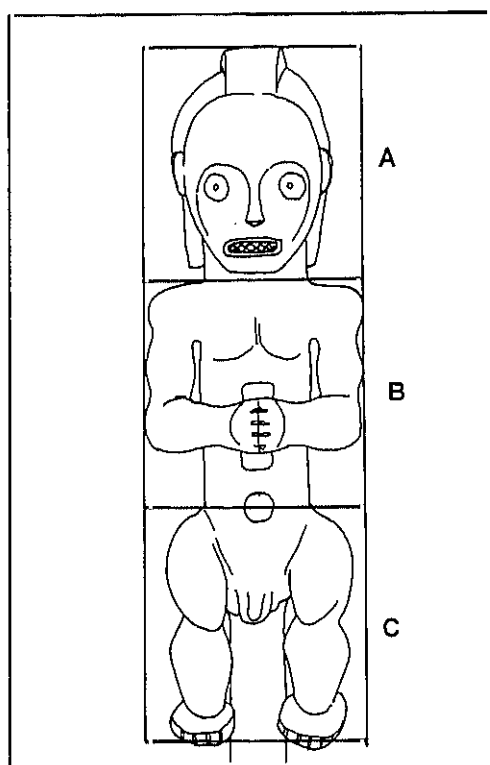


Fig.7.19.

- A- Cabeza-cuello: Esencia Espiritual, agregado del alma transfigurada que habita en el más allá.
- B- Tórax superior y brazos: Esencia Corporal, agregado del alma o sombra que habita en el "reino intermedio"
- C- Tórax Inferior y piernas: Fuerza de organización, agregado del alma corporal que habita en el cuerpo humano.

Veamos a grandes rasgos el significado que estas "Fuerzas" o "Esencias", tienen en el pensamiento Fang:

7.2.3.1. La Fuerza de organización

El Dios creador, según los Fang, se vale de un ingenioso sistema que le

libera de intervenir constantemente en el desarrollo de su creación. Más que crear las formas y los seres, estableció una especie de leyes naturales específicas para cada caso que regulase su desarrollo futuro, de este modo, una vez concebidas estas leyes, el creador podía retirarse de la escena del mundo y dejar que éste se autogenera constantemente. Esto es lo que se entiende por Fuerza de organización de la materia, es decir aquello que hace que la piedra sea piedra, que de la semilla del platanero salga otro platanero, que el hombre devenga en hombre. Para el Fang la más pequeña partícula de materia está habitada por una única y concreta fuerza de organización, más allá de la muerte de un individuo, sus restos corporales conservarán mientras la forma persista, esta clase peculiar de Fuerza (de ahí el culto a los huesos de los antepasados y la afición incluso en nuestros días hacia diferentes modos de antropofagia ritual). La Fuerza de organización crea un campo de irradiación en torno a la materia que habita que, en función de su potencial natural y adecuadamente dirigido por expertos, puede impregnar de sus características al entorno inmediato. Esta es precisamente la base de la "Medicina Fang".

7.2.3.2. La Esencia corporal

Representa la suma de cualidades, capacidades e instintos de un hombre o un animal que le hacen distinto e identificable. Pero no es simplemente lo que pudiéramos entender como psiquismo, en todo caso se aproxima más a la idea de lo que el ocultismo occidental denomina "cuerpo astral"; una especie de entidad o

persona ligada al cuerpo físico pero separable ocasionalmente de él (en sueños o estados alterados de conciencia). La Esencia corporal es la protagonista de gran parte de las actividades de los brujos, adecuadamente entrenada puede servir al brujo para realizar proezas al margen de las limitaciones físicas, recorriendo largas distancias, volando, metamorfoseándose en animales, etc. La Esencia corporal se rige por el principio de la búsqueda prioritaria del propio beneficio frente al de sus semejantes, de ahí su vinculación a prácticas maléficas que tienden a incrementar sin escrúpulos el poder y la riqueza de un individuo a costa de sus semejantes. Sin embargo en el caso del *nganga* o curandero, especie de chamán de la tribu que conoce y practica las artes de la brujería para beneficio de la comunidad, la Esencia corporal logra desarrollar una actitud altruista. Con la muerte, este tipo de Esencia se extingue a diferencia de la Fuerza de organización que sobrevive mientras se conserve un átomo de materia.

7.2.3.3. La Esencia espiritual

Al igual que el cuerpo, el alma se compone de dos partes, materia y fuerza. Si la Esencia corporal habita el cuerpo (mitad mortal del ser), la Esencia espiritual habita el alma (mitad inmortal del ser), pero solo después de la muerte puede separarse ocasionalmente del alma como entidad independiente. Representa a un nivel más sutil una nueva forma de manifestación del ego en oposición a lo general, la humanidad, Dios, el Uno; en ese sentido se le atribuye igualmente una connotación maléfica en cuanto a que sus intereses personales pueden agredir los

intereses del Todo.

Transcurrido el periodo del "reino intermedio", La esencia espiritual también se extingue y queda solo el alma en sí.

7.2.4. LA TRINIDAD EN LA TEOGONIA FANG.

Hasta ahora me he referido a triadas comprendidas en el microcosmos humano. Pero también a un nivel superior, al nivel de conceptos que para el Fang están fuera del alcance del entendimiento, como es la idea de Dios, se reproduce el mismo esquema: las tres partes del *Bieri* simbolizan igualmente la trinidad divina *Mebegue-Nkwa-Nzama* (materia-fuerza vital-espíritu) (ver 3.4.3.) (fig.7.20).

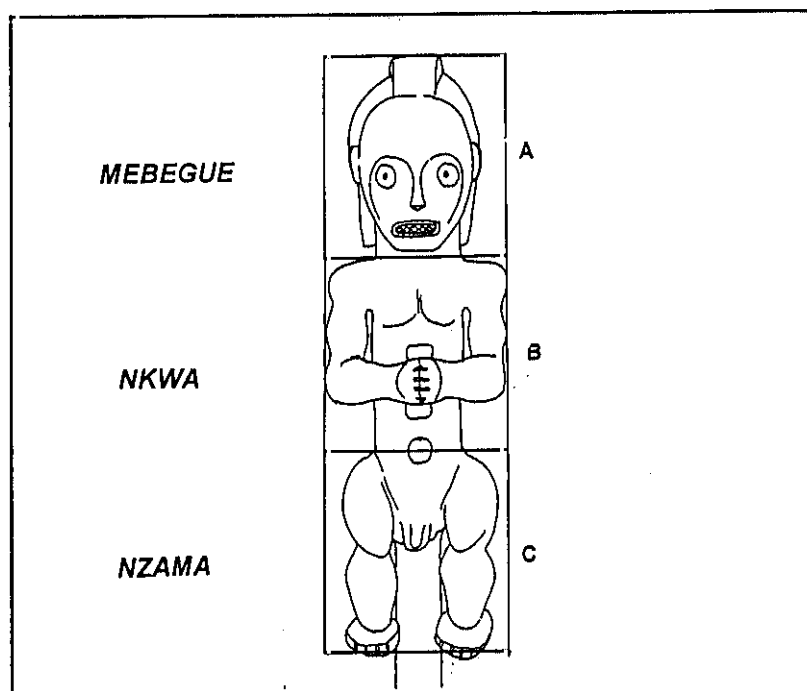


Fig.7.20.

7.2.5. LA DIVISION UMBILICAL

La lectura de un curioso libro de Gutiérrez Tibón en torno al tema monográfico del ombligo, maneja hipótesis que me hacen sentir que no estoy solo en este ejercicio de aventurar interpretaciones sobre imágenes culturalmente distantes. Es obvio que la presencia invariable del ombligo desmesurado y prominente de los *Bieri* no puede ser un irrelevante capricho formal. Al primer golpe de vista semejante exageración está pidiendo a gritos un protagonismo simbólico que inexplicablemente la práctica totalidad de los estudiosos de Arte Africano han pasado por alto.

Si intentamos explicar la convexidad de estos ombligos ateniéndonos a sus modelos naturales, solo caben dos motivos: La preñez que en algunos casos provoca la prominencia del ombligo o la hernia umbilical, rara malformación que a pesar de darse con cierta frecuencia en estas zonas no parece justificar por sí misma como un capricho formal, la reiteración de semejante peculiaridad escultórica en figuras de tan denso simbolismo. Obviamente la observación de estos casos en lo cotidiano puede haber servido de inspiración al artista como medio para expresar plásticamente un determinado concepto transcendente. Hay que tener en cuenta que el pensamiento simbólico acostumbra a elaborar sus iconografías a partir de hechos reales, descontextualizándolos y potenciando infinitamente sus connotaciones como quien destila una esencia, de este modo valiéndose de imágenes perceptualmente sencillas se pueden por la sola alteración sutil de alguna de sus

partes, aludir a contenidos conceptuales altamente sofisticados.

El ombligo saliente no es patrimonio exclusivo del *Bieri*, formas de representación idénticas se han encontrado en Asia Menor, Egipto, Grecia, Rusia o España. El llamado "umbo", abultamiento de la zona central de los escudos romanos sintetiza brillantemente la idea de protección maternal que sugiere este órgano. Los Mayas denominaban "tipté" a un elemento de la anatomía mística del cuerpo humano que se representaba como un ombligo prominente ligeramente por encima del verdadero ombligo (ver figuras jainas del siglo V). Como dice Tibon "El valor sagrado del ombligo saliente y sus raíces místicas persiste hasta nuestros días".

7.2.6. ¿ANCIANO O RECIEN NACIDO?

"¿Como puede el hombre nacer siendo viejo ? ¿Como puede entrar otra vez en el vientre de su madre?"

(Juan III, 3-21)

Varios detalles todos ellos definitorios de la figura del *Bieri*, apuntan hacia la hipótesis de que no solo nos encontramos ante retratos de ancestros en su época de ancianos sino probablemente también ante retratos de futuras generaciones bajo el aspecto de un feto. La idea no es nueva en el mundo de la antropología, por poner un ejemplo las conocidas como "baby faces", gigantescas cabezas en piedra talladas por los olmecas, son a la vez representaciones del "dios niño" y del "dios viejo".

Las desproporciones y deformaciones atribuidas a los *Bieri* que habitualmente se han justificado como licencias expresivas o todo lo más como reajustes simbólicos, pueden obedecer más de lo que se sospecha a un naturalismo estricto que sin necesidad de recurrir a variaciones formales, se ajusta plenamente a su programa simbólico:

1. El tamaño de la figura, entre 30 y 50 cm, se corresponde con el tamaño real de un bebe.
2. Las proporciones relativas de la cabeza, tórax y extremidades, ciertamente resultan exageradas si se comparan con las de una persona adulta. Pero esa gigantesca cabeza, ese tórax largo y delgado y esas extremidades cortas y redondeadas se ajustan a la perfección con la anatomía de un recién nacido. (J. Fernández es el único autor que alude circunstancialmente a este hecho).
3. La flexión de los brazos y piernas no se parece a ninguna postura habitual, sin embargo es idéntica a la clásica postura fetal.
4. La prominencia del ombligo supone una alusión inequívoca al proceso de gestación, es como un reclamo a la atención del espectador para ponerle sobre la pista de lo que allí se está representando.

Si tratamos de unir ambas ideas ancianidad-infancia, proceso de la muerte-gestación, podemos imaginar que del mismo modo que el feto desde la matriz

establece una unión substancial con el metabolismo de la madre a través del cordón umbilical, el anciano moribundo como feto a punto de nacer a la otra vida, se relaciona substancialmente con la matriz de su nueva madre también a través de un cordón umbilical, representado en el *Bieri* mediante ese famoso ombligo prominente que en realidad sería un largo tubo del que, por no abundar en detalles parciales, solo se representa el arranque (fig.7.21.).

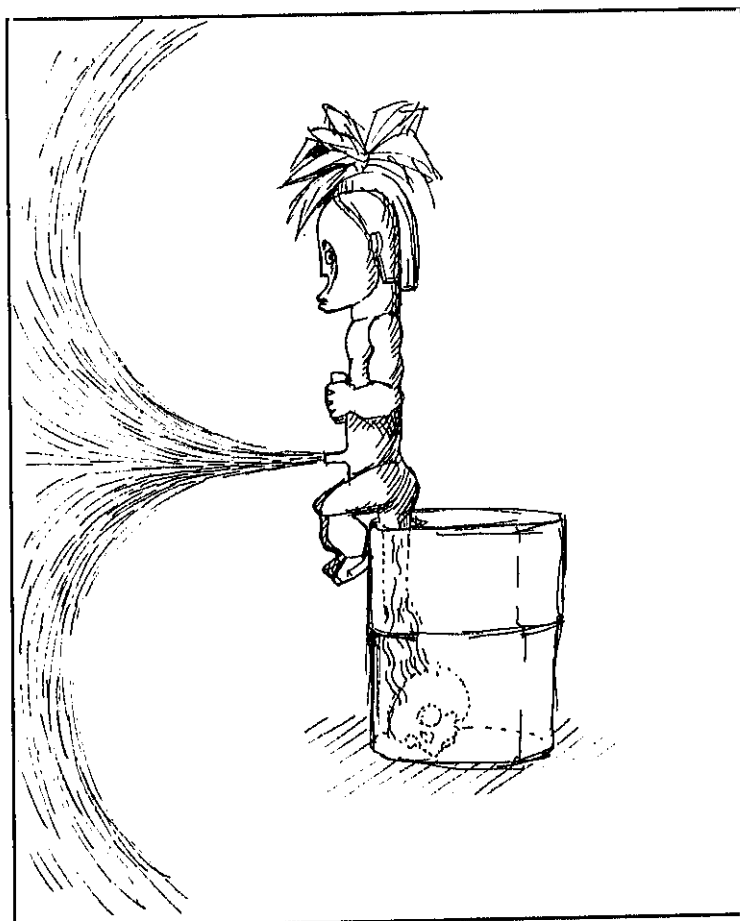


Fig.7.21.-

De este modo la propia existencia es comprendida como un necesario proceso de gestación hacia un nuevo nacimiento. La matriz de este embarazo es el entorno, el mundo circundante en toda su extensión y el ombligo físico indica el

lugar de conexión con la Madre, el extremo del canal por el que el hombre se nutre del contenido material y espiritual que le proporciona la Naturaleza como vientre del Universo.

Actualmente en las ceremonias del *Mbueti* abundan las referencias a cuerdas, hilos o cordones umbilicales que mantienen unido al hombre con su origen divino. También son constantes las alusiones a los primeros ancestros como niños y la imagen de la muerte como nacimiento, asimilando los ritos funerarios y las iniciaciones a los procesos de gestación.

7.2.7. MODELO PARA UNA SINTESIS SIMBOLICA: EL CICLO EXISTENCIAL.

"Todo lo que es posible creerse es imagen de la verdad" (William Blake)

Como conclusión y resumen de las anteriores observaciones, propongo el siguiente modelo de lectura simbólica sin ninguna intención de acertar con el programa conceptual que en su día se propuso el escultor o el brujo que le asesoraba. En mi profunda convicción de que no existe una lectura única y cerrada de estas obras, sino aproximaciones y niveles de comprensión más o menos sofisticados, más o menos enriquecedores. Desde mi irremediable nivel de comprensión he buscado una interpretación que contenga los aspectos que personalmente entreveo en el calidoscópico mundo de la espiritualidad Fang (fig.7.22).

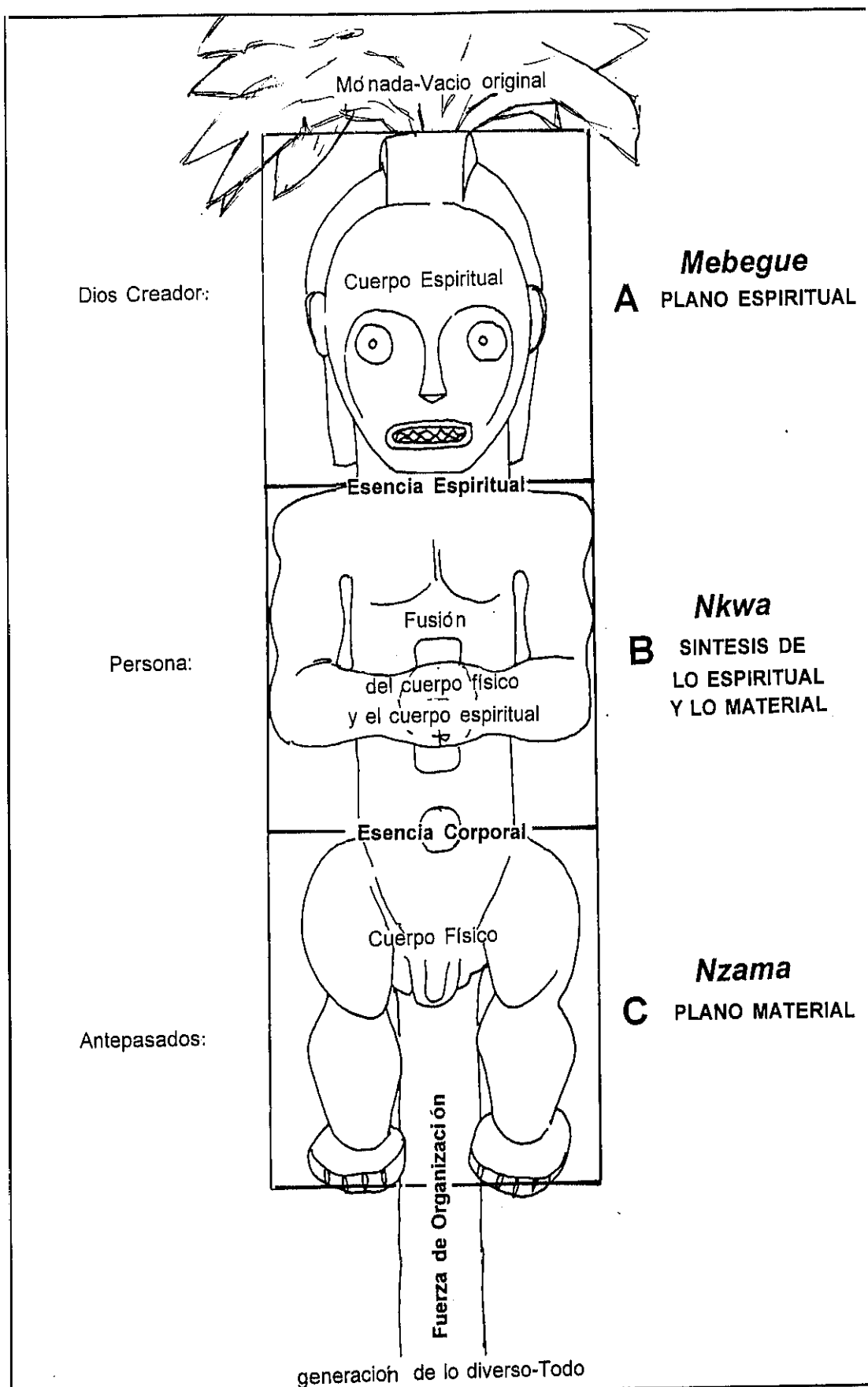


Fig.7.22.

En este esquema, la figura que, no olvidemos es una representación del hombre, actúa como el eslabón que cierra un ciclo de generación extinción:

1. La caja-relicario que contiene los huesos de los antepasados, representa el **Todo indiferenciado** de donde proviene cualquier desarrollo individual. Es la Creación en su conjunto, la Tierra, la cantera material, la fuente de todo proceso de vida, lo que a escala humana llamamos Ancestros y a escala divina *Nzama*.

2. A través del vástago del *Bieri*, que es la pieza vertical de madera que une a la figura con la caja-relicario, se simboliza el primer agregado: **La Fuerza de organización**, que surge del Todo indiferenciado, como una ramificación del proceso creativo, organizando a la materia de acuerdo a un código irrepetible y provocando el desarrollo de un ser autóctono que destaca como distinto entre lo homogéneo. Es la responsable de esa particularidad que distingue al individuo de la especie.

3. A partir de La Fuerza de organización que en forma de vástago penetra por el ano de la figura, se desarrolla el **Cuerpo Físico**, representado por el tercio inferior de *Bieri* (C).

4. El ombligo que marca la división entre los dos tercios inferiores, alude al segundo agregado: **La Esencia corporal**. Al carecer de materialidad, es representada por algo tan intangible como una división en vez de una parte.

La similitud entre el cuerpo astral y esta Esencia queda reforzada por su relación con la zona umbilical, como se sabe el cuerpo astral permanece ligado al cuerpo físico a través de la materia sutil del cordón dorado, especie de cordón umbilical que surge del ombligo.

5. En el hombre y en los seres vivos, la materia se auna con el espíritu, según queda simbolizado en el tercio medio (B), en la trinidad divina equivale al elemento *Nkwa*, mediador entre la materia y el espíritu que podemos traducir como "Fuerza vital" o "manifestación de la vida". La idea de unión o mediación se ve



Fig.7.23.- Representación tibetana del Buda Saqulamuni.

subrayada por dos detalles formales; la cruz que resulta de la superposición de los brazos (horizontal) con el tórax (vertical) y el "microtema" (como diría Arheim) expuesto en la imagen que con frecuencia ocupa el centro de esa cruz: unas manos sosteniendo un frasco de perfume, que no es difícil interpretar como el cuerpo físico (manos) albergando al cuerpo espiritual (frasco) que a su vez contiene el alma pura (perfume). Un motivo de similares características aparece en la iconografía budista del Buda Sakiamuni obedeciendo manifiestamente a este mismo tipo de interpretación (fig.7.23).

6. A la altura de la división que establece la base del cuello, se situaría el tercer agregado: **La Esencia Espiritual**. El proceso de individualización iniciado por La fuerza de organización se va extinguiendo cuando estos dos últimos agregados se desintegran, en la muerte física y en el final del "reino intermedio", respectivamente. La contundente división del cuerpo entre el nacimiento del cuello y los hombros se corresponde con la ruptura entre la tendencia intensamente egoísta e individualista de esta segunda Esencia y la ecuanimidad y apertura que disfruta el Alma liberada de su agregado. Esta división cabeza-cuerpo simboliza la dualidades espíritu-cuerpo, personal-general, la base del cuello actúa como el "-" que mantiene ligadas ambas palabras.

7. La cabeza, tercio superior de nuestro esquema, alude al **Cuerpo espiritual**, al alma en estado puro. Todavía con un carácter personal que le distingue del Todo, simbolizado por el rostro, retrato de nuestra particularidad, si bien desaparecidas ya las tendencias individualistas de los tres agregados, se está en disposición de fundirse con el Uno.

8. El proceso de fusión queda representado en el *Bieri*, por un elemento físicamente más aéreo que la madera, el penacho de plumas que tradicionalmente remataba estas figuras, unido a la cabeza por la "fontanela" (la misma abertura que las escuelas orientales identifican como la salida del alma al más allá) . La criatura se confunde con su creador al desprenderse progresivamente de todos los apegos que reclamaba el mantenimiento de su

individualidad. En este punto se retorna a la **Nada** original, al primero de los nombres de Dios, *Mebegue*, de donde surge de nuevo el Todo indiferenciado iniciando un nuevo ciclo ascendente a través de la existencia de cada hombre.

La entidad "persona" es comprendida por el Fang como un complejo sistema que engloba, tres cuerpos o vehículos:

El cuerpo físico, el cuerpo espiritual y el cuerpo que resulta de la unión de ambos.

y tres agregados temporales:

La Fuerza de organización, la Esencia corporal y la Esencia espiritual.

con los que se relaciona en los tres mundos:

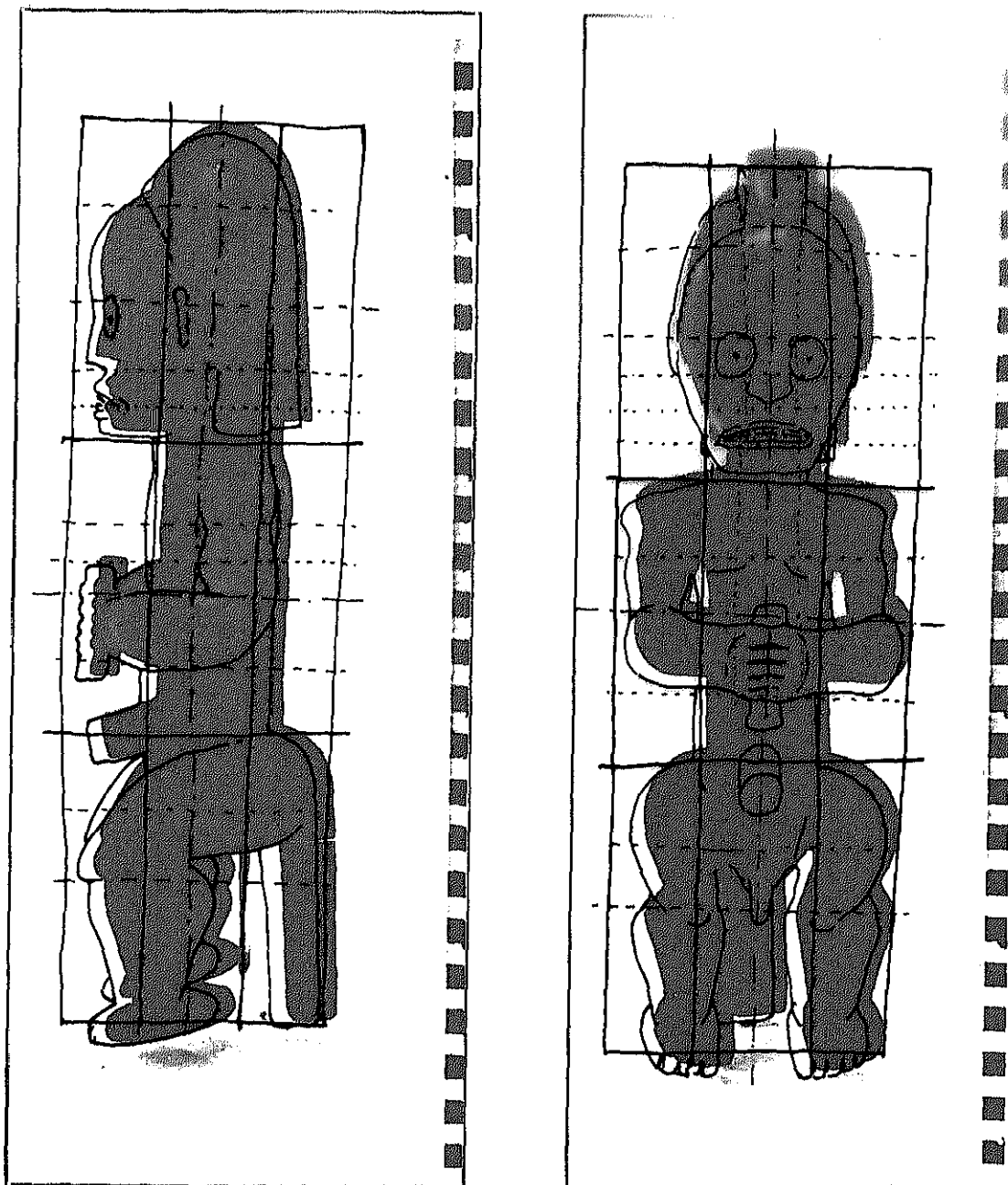
Vida terrena, Reino intermedio y Más Allá.

En un afán de precisión conceptual el genio imaginero Fang a querido subrayar este aspecto cíclico de la existencia ofreciendo en una sola imagen, simultáneamente, el retrato de un anciano y el retrato de un recién nacido: Fin y principio integrados en una imposible paradoja visual.

7.3.1. PIEZAS DEL MUSEO ETNOLOGICO DE MADRID.

Este Museo contiene la colección más importante de Arte Fang en España. Sus piezas, en general más antiguas y valiosas que las de Barcelona, proceden de los fondos del Museo de Africa creado por el desaparecido Instituto de Estudios Africanos (IDEA) y del material recopilado por los primeros expedicionarios españoles, especialmente de Ossorio, en su mayoría depositado en el antiguo Museo Etnológico. Por desgracia la mayoría carecen de la datación más elemental, ignorándose su procedencia, época, autor y uso. En 1980 Marta Sierra publicó un pequeño catalogo en el que intentaba recopilar datos dispersos sobre algunas de estas obras.

En el análisis-inventario que presento a continuación, los *Bieri* aparecen fotografiados de frente y perfil, con una referencia de escala a su derecha para facilitar mediciones parciales (cada sección equivale a 1 cm). En algunos casos, ya por el particular interés de la pieza o por resaltar algún detalle significativo, he añadido fotografías desde otros puntos de vista.



LAM.1

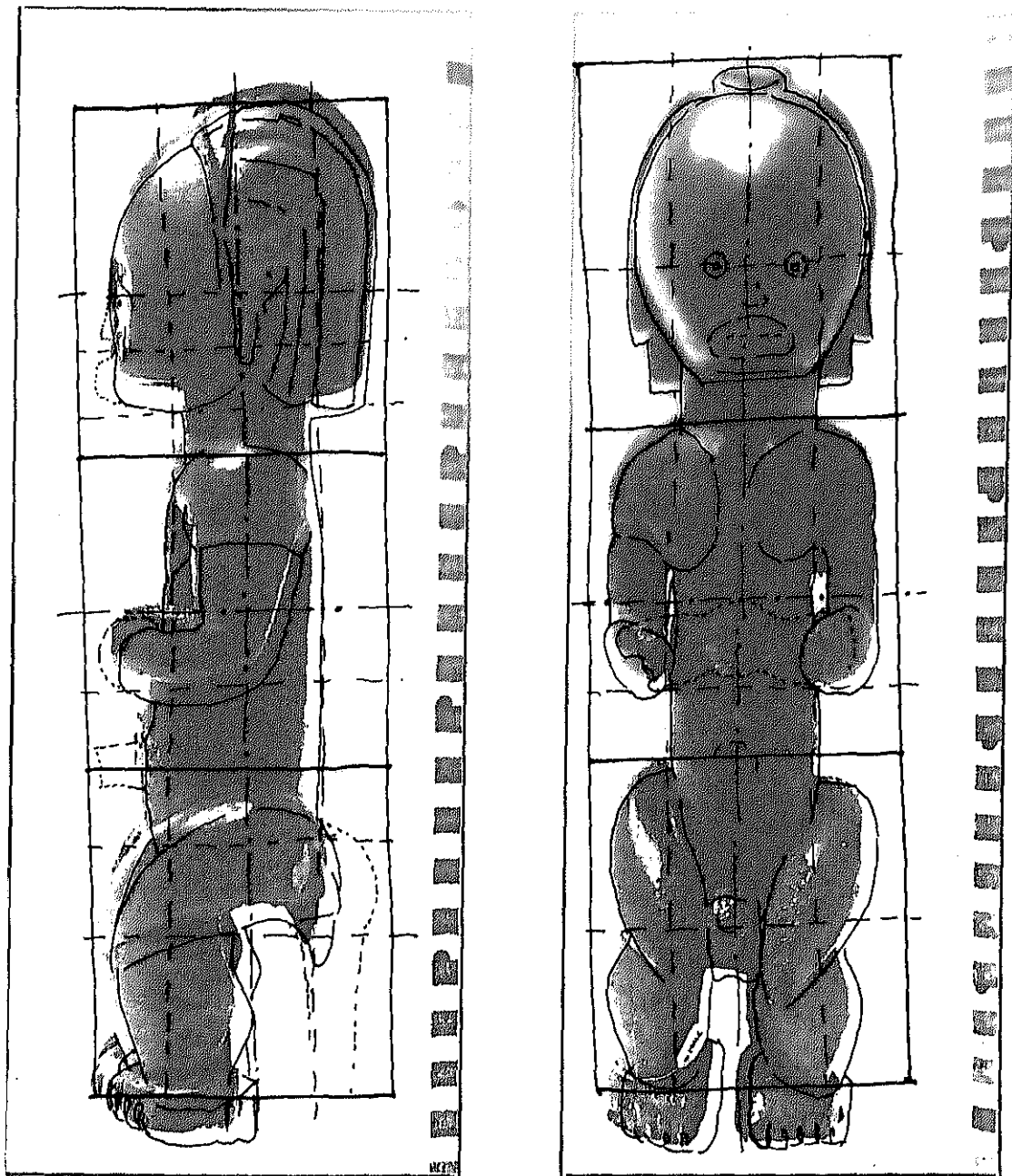
Nº INV.: 406.

Dimensiones: 39 x 14 x 14 cm.

Datación: Finales del siglo XIX.

Descripción: Figura de antepasado masculino en madera clara y ligera, patinada en negro. Excelente ejemplar de *Bieri Fang* que obedece a la perfección al "prototipo clásico" definido anteriormente. De formas redondeadas, músculos bien delimitados y volúmenes armoniosamente equilibrados. Los ojos son dos círculos de latón, por su boca ancha y entreabierta asoman dos hileras de dientes minuciosamente tallados. Entre sus manos sostiene un objeto cilíndrico.

Clasificación: Prototipo clásico puro: $A=B=C$ y $a=b=c$.



LAM.2

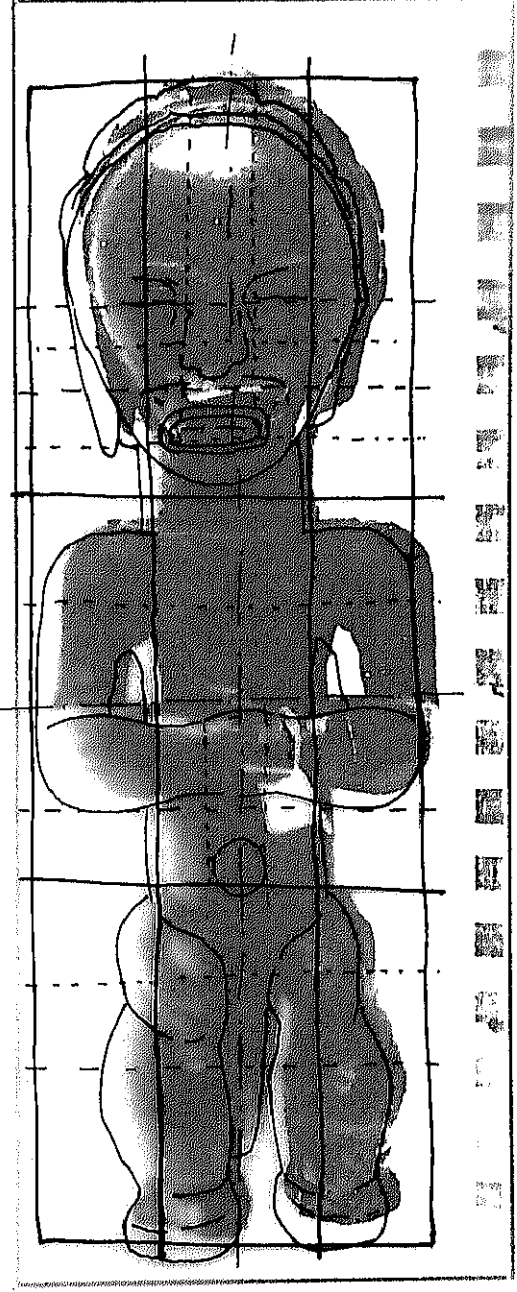
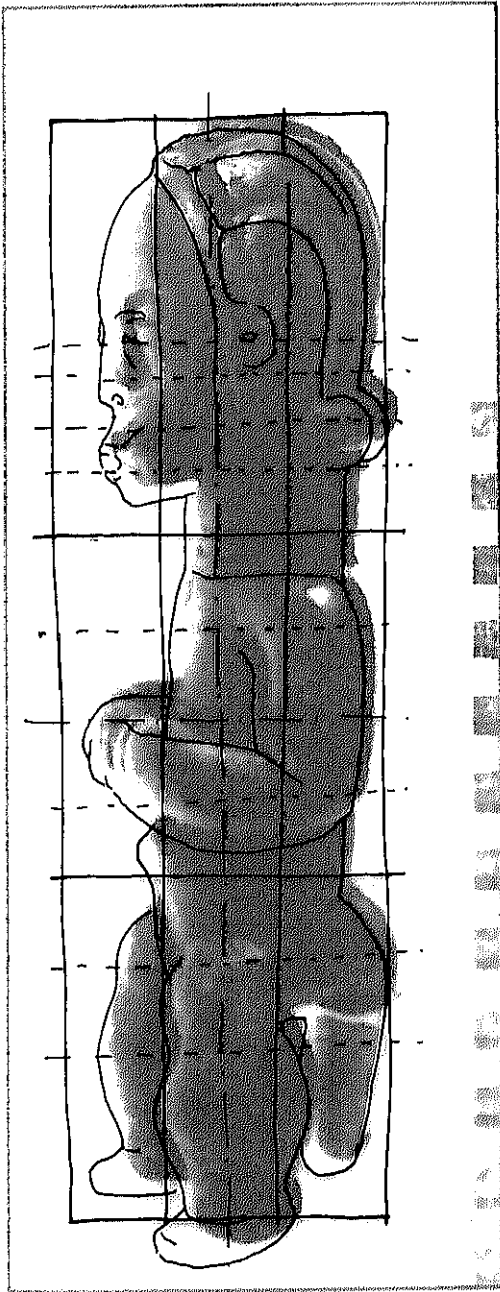
Nº INV.: 1046.

Dimensiones: 43 x 12 x 12 cm.

Datación: Finales del siglo XIX. Procedente del inventario del antiguo Museo Etnológico.

Descripción: Figura de antepasado masculino. Posee una hermosa y amplia frente abombada, ojos representados mediante pequeños discos metálicos y pectorales suavemente marcados y fundidos con los hombros. Presenta múltiples y profundas erosiones en la nariz, boca, manos, ombligo y sexo, habituales en este tipo de figuras (dado el poder mágico atribuido al *Bieri*, parece ser que era frecuente entre los hechiceros, tomar raspaduras de las zonas consideradas más "potentes" de la figura, como ingredientes para sus preparados y medicinas).

Clasificación: Prototipo clásico largo, con los módulos $A=B=C$ y $a>b=c$.



LAM.3

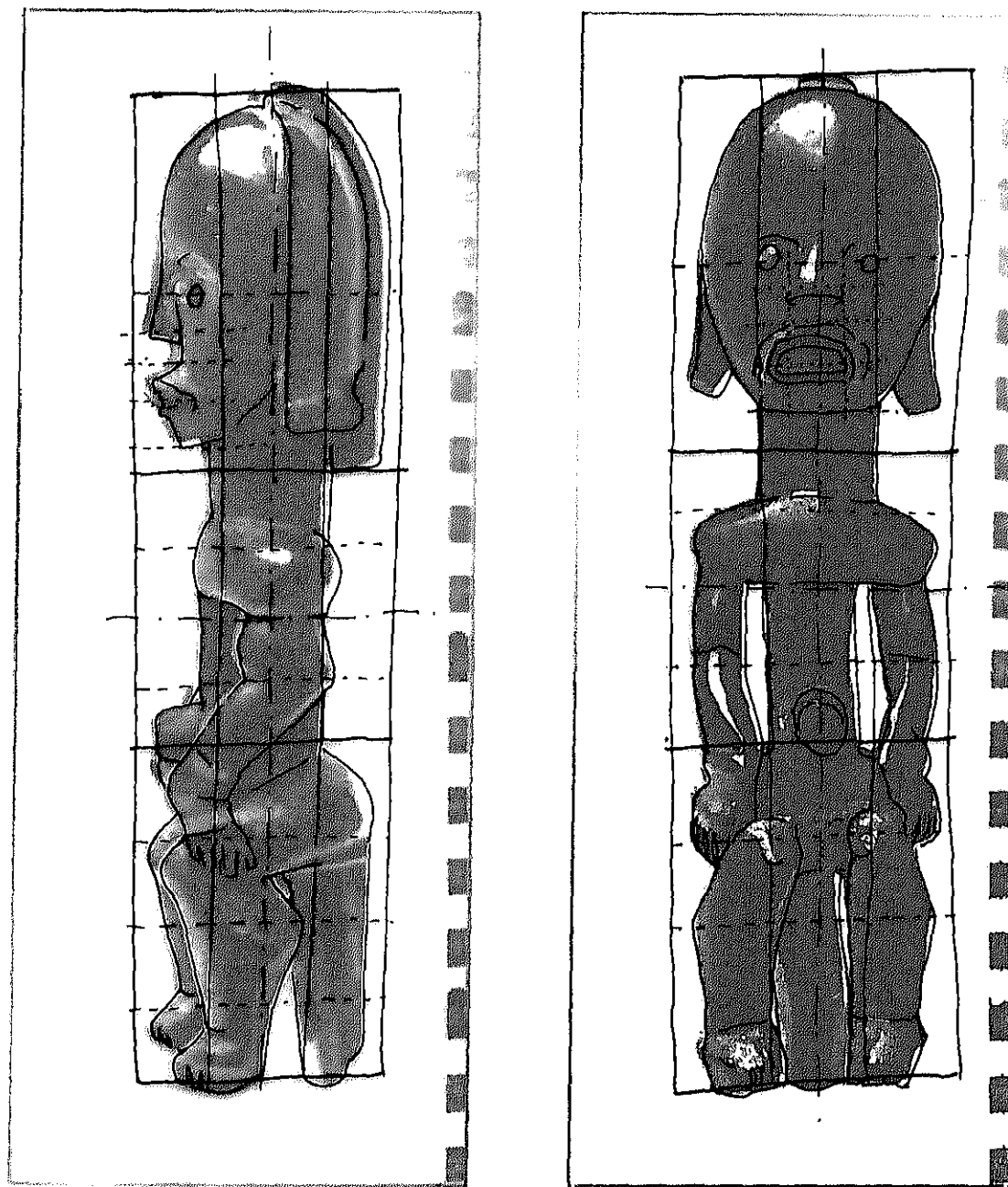
Nº INV.: 771.

Dimensiones: 31 x 13 x 9 cm.

Origen: Finales del siglo XIX. Procedente de la región de Río Congüe, N'kol N'gama.

Descripción: Figura de antepasado probablemente masculino. De formas redondeadas y un tanto desvaídas. Ojos cerrados, tallados mediante una simple línea hundida, boca prominente y ligeramente abierta. Presenta erosiones en manos, ombligo y rodillas.

Clasificación: Prototipo clásico ancho: $A=B=C$ y $a=b>c$.



LAM.4

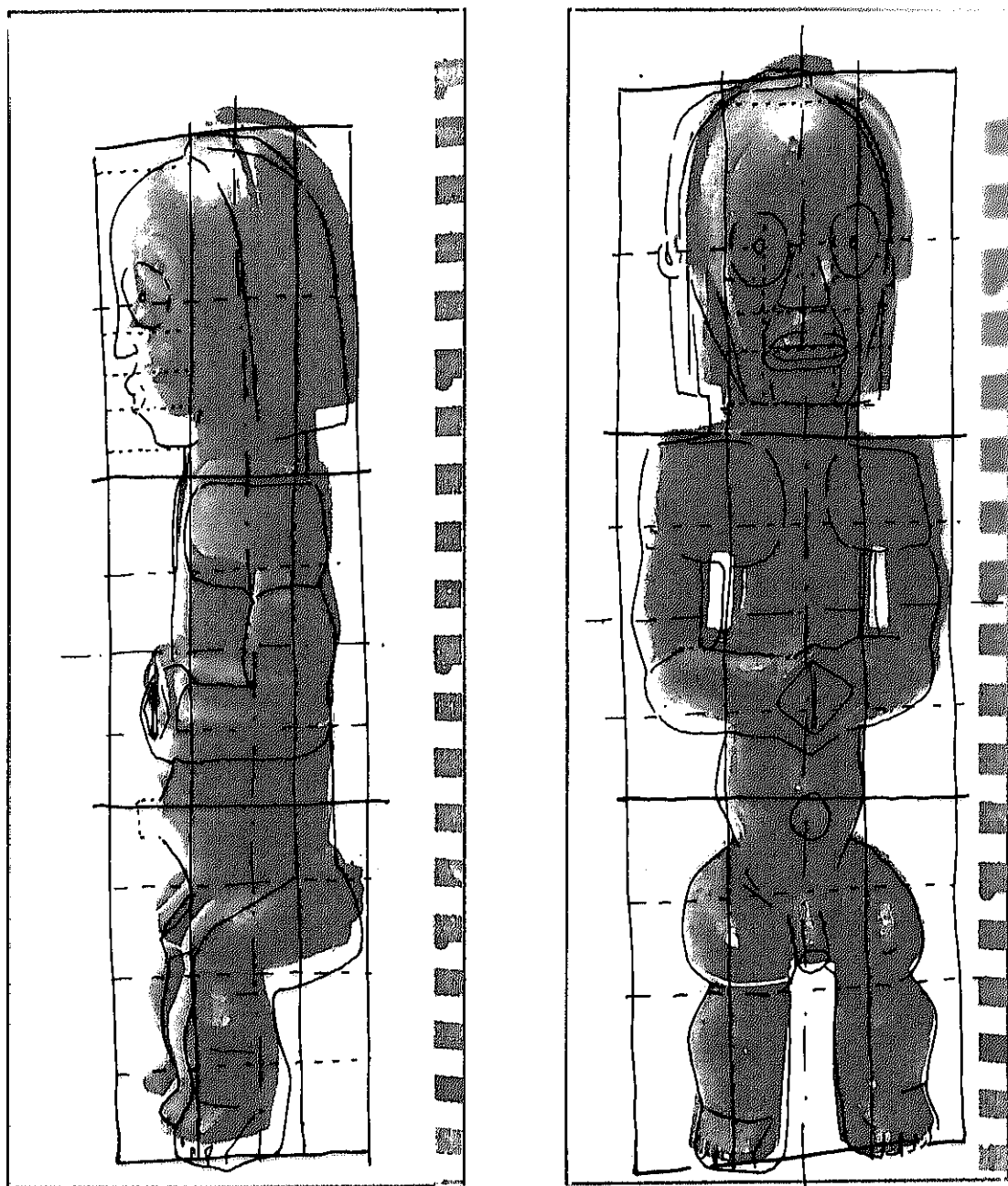
Nº INV.: 8322

Dimensiones: 29 x 8,5 x 8 cm.

Fecha: Siglo XX

Descripción: Figura de antepasado probablemente masculino. Unos clavos de latón le sirven de ojos, la boca es prominente con los labios en forma de "D" tumbada mostrando claramente la fila superior de dientes. Los hombros se funden con los pectorales en un único y definido volumen, los brazos descendidos, entrelazados, hasta los muslos (ver fig.7.13). El torso es más estrecho que el cuello, contrastando con la anchura del ombligo.

Clasificación: Prototipo clásico con una variación notable: el cuello pertenece al módulo B en vez de al A, y en ese caso se respetaría la proporción $A=B=C$ y $a=b=c$.



LAM.5

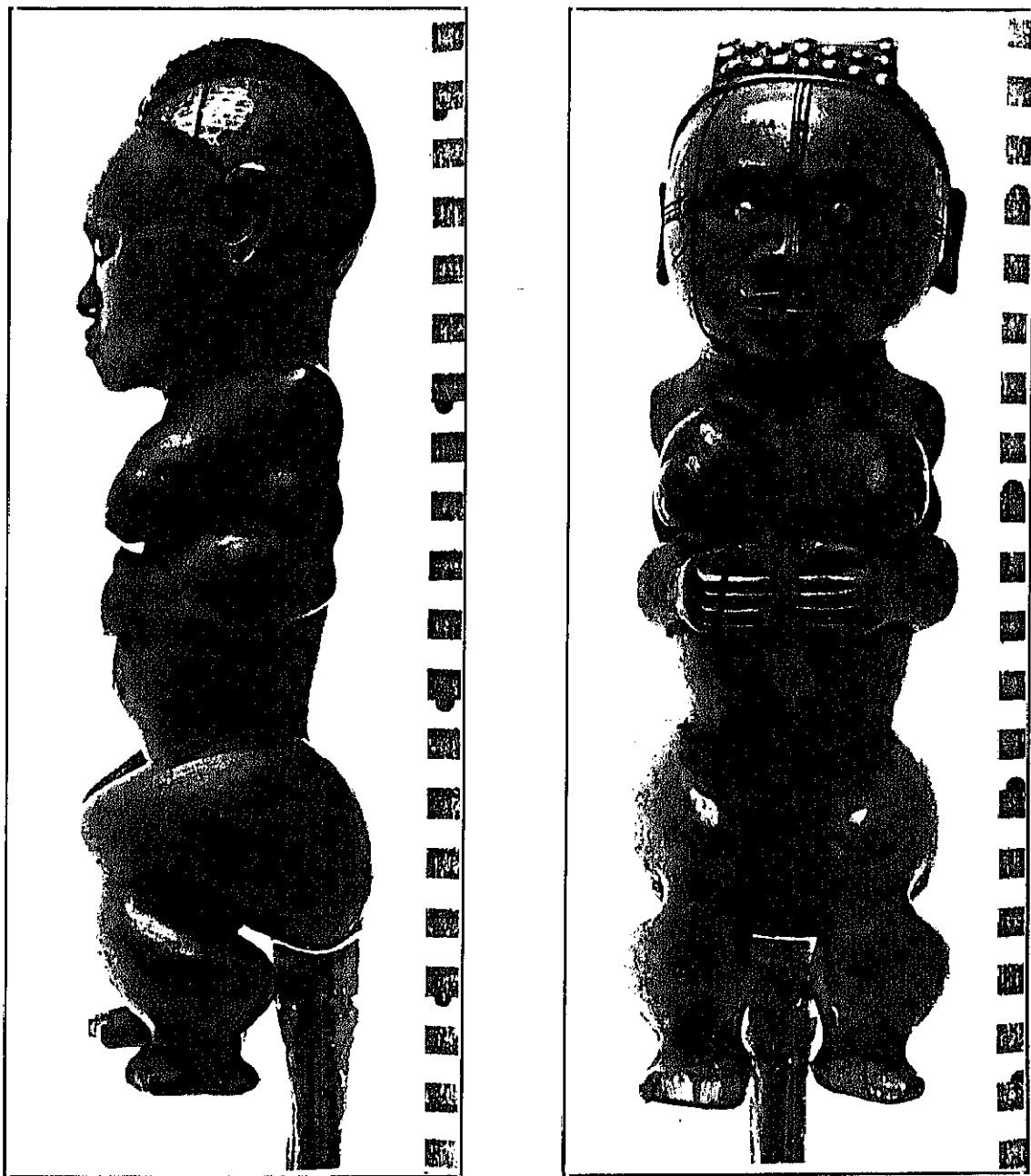
Nº INV.: 1119.

Dimensiones: 36 x 12 x 9 cm.

Datación: Principios del siglo XX.

Descripción: Figura de antepasado masculino. Sobre la cabeza, de frente abombada, se escava el rostro ligeramente cóncavo y en forma de corazón, bruscamente cortado en la base, a la altura de la barbilla. Los ojos son dos grandes discos metálicos, la boca, apenas entreabierta, y la barbilla, sobresalen marcadamente del rostro. Los pechos se funden con los hombros cada uno por separado, las manos se encuentran hacia la mitad del tórax, formando una peculiar figura romboidal. El vientre, por debajo del ombligo, se estrecha ligeramente. El sexo sobresale hasta la altura de las rodillas.

Clasificación: Prototipo clásico ancho: $A=B=C$ y $a=b>c$.



LAM.6

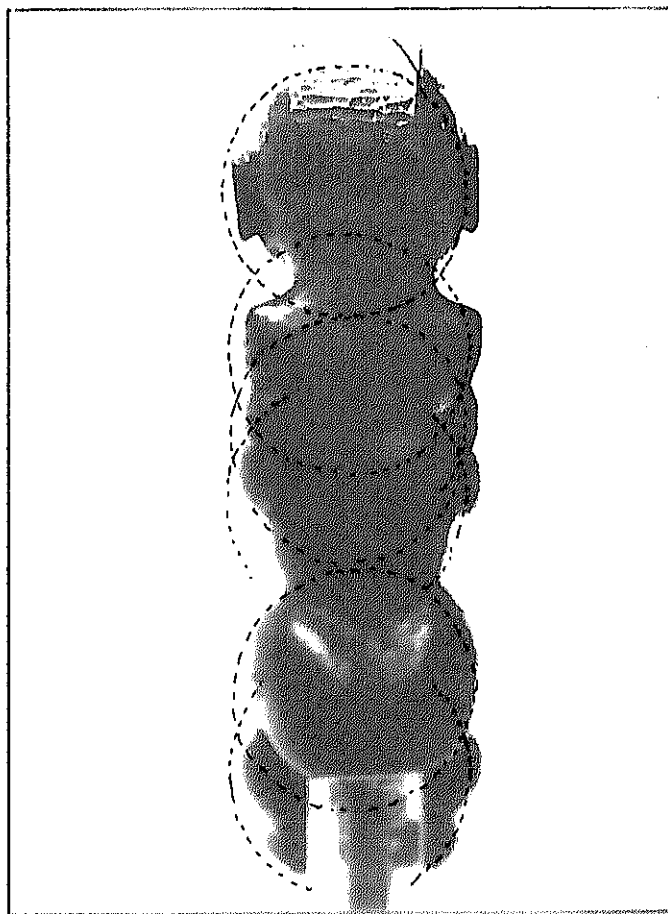
Nº INV.: 829.

Dimensiones: 34 x 11 x 11 cm.

Datación: Principios del siglo XX. Localizado en la región del Río Congüe, N'Kol N'Gama.

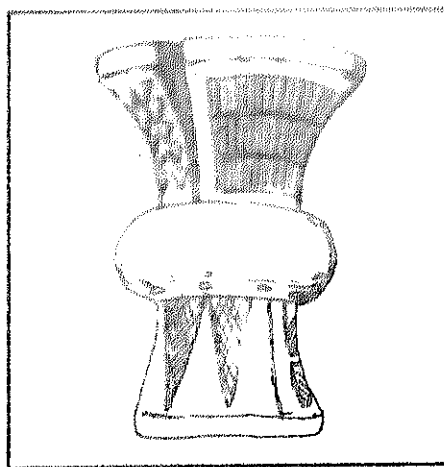
Descripción: Figura de antepasado femenino de rasgos acusadamente naturalistas. Auténtica obra maestra, destacable en todos los sentidos. Tallada, como la mayoría de los *Bieri*, sobre madera blanda y clara, posteriormente patinada en oscuro. Nótese los tatuajes incisos de las sienes y frente y el uso de tachuelas para las pupilas y la decoración del casco, así como las perforaciones de la nariz y orejas que debían ir adornadas con pendientes. Actualmente, la pieza sufre algunos agrietamientos, y ha perdido el ombligo y los dedos de los pies. Existe un ejemplar similar en el Museo Rietberg de Zurich (ver "El Arte de los pueblos" de Leuzinger, pag. 166 y "La Statuaire Fang" de Perrois, pag. 286). También parece evidente que fue tomado como modelo para la pieza del Museo Etnológico de Barcelona LAM.52.

Clasificación: Prototipo clásico puro: A=B=C y a=b=c.



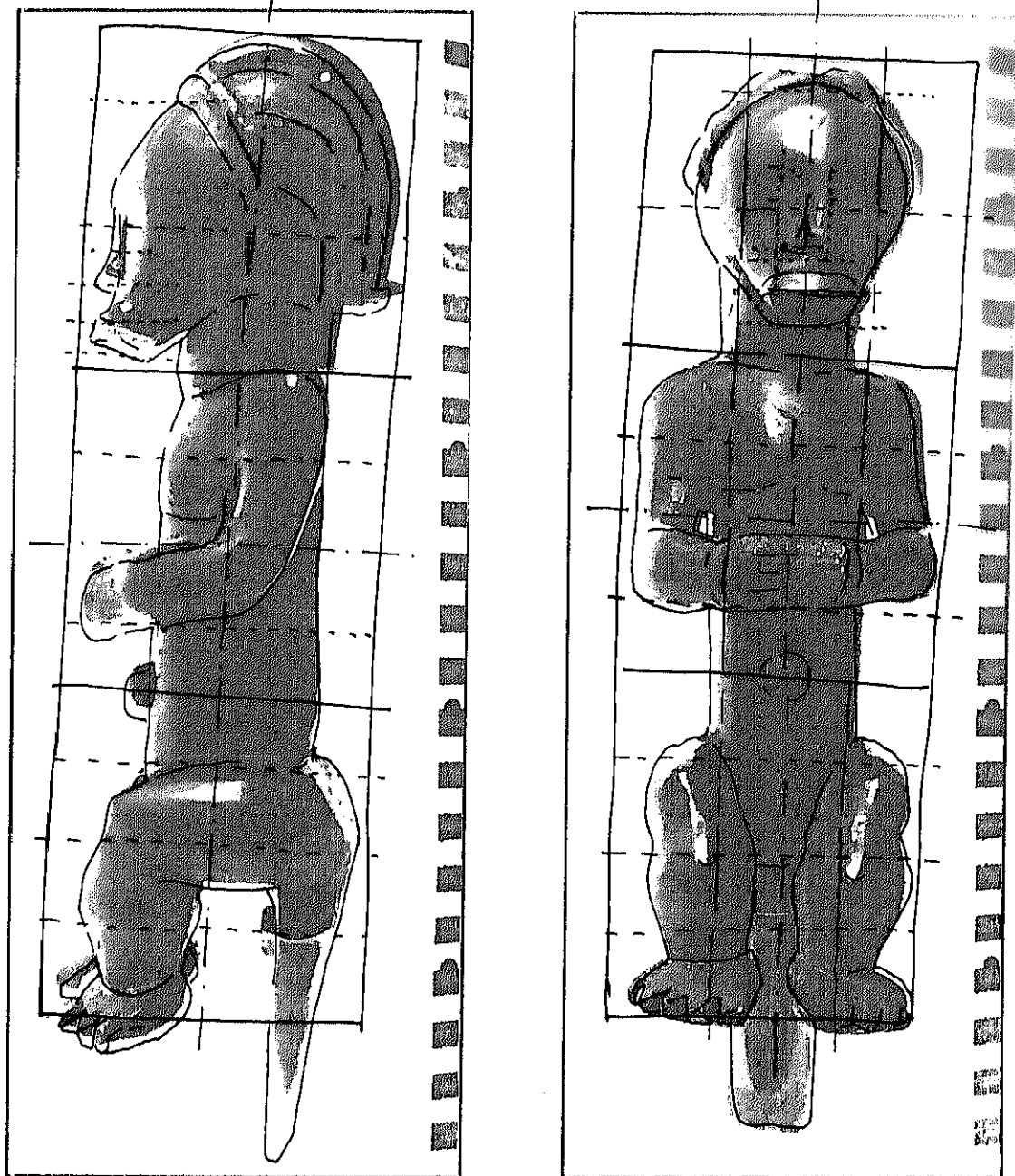
LAM.6.3. Detalle de la estatua.

Observaciones: La estatua, global y parcialmente, parece ser un gradiente de volúmenes basado en la delicada alternancia de convexidades y concavidades y en una composición subliminal a base de esferas (LAM.6.3.).



LAM.6.4.

El vástago de esta pieza, en lugar de ir sobre el habitual *Nsec-bieri*, se introduce en una peana de madera de aproximadamente 14 cm de altura, en forma de diábolo (LAM.6.4.). Esta peana está decorada con motivos incisos y lleva en su base un refuerzo metálico que sujeta un espejo, por el cual se ocultan las reliquias.(ver "Tallas y máscaras..." de M. Sierra, pag.106).



LAM.7

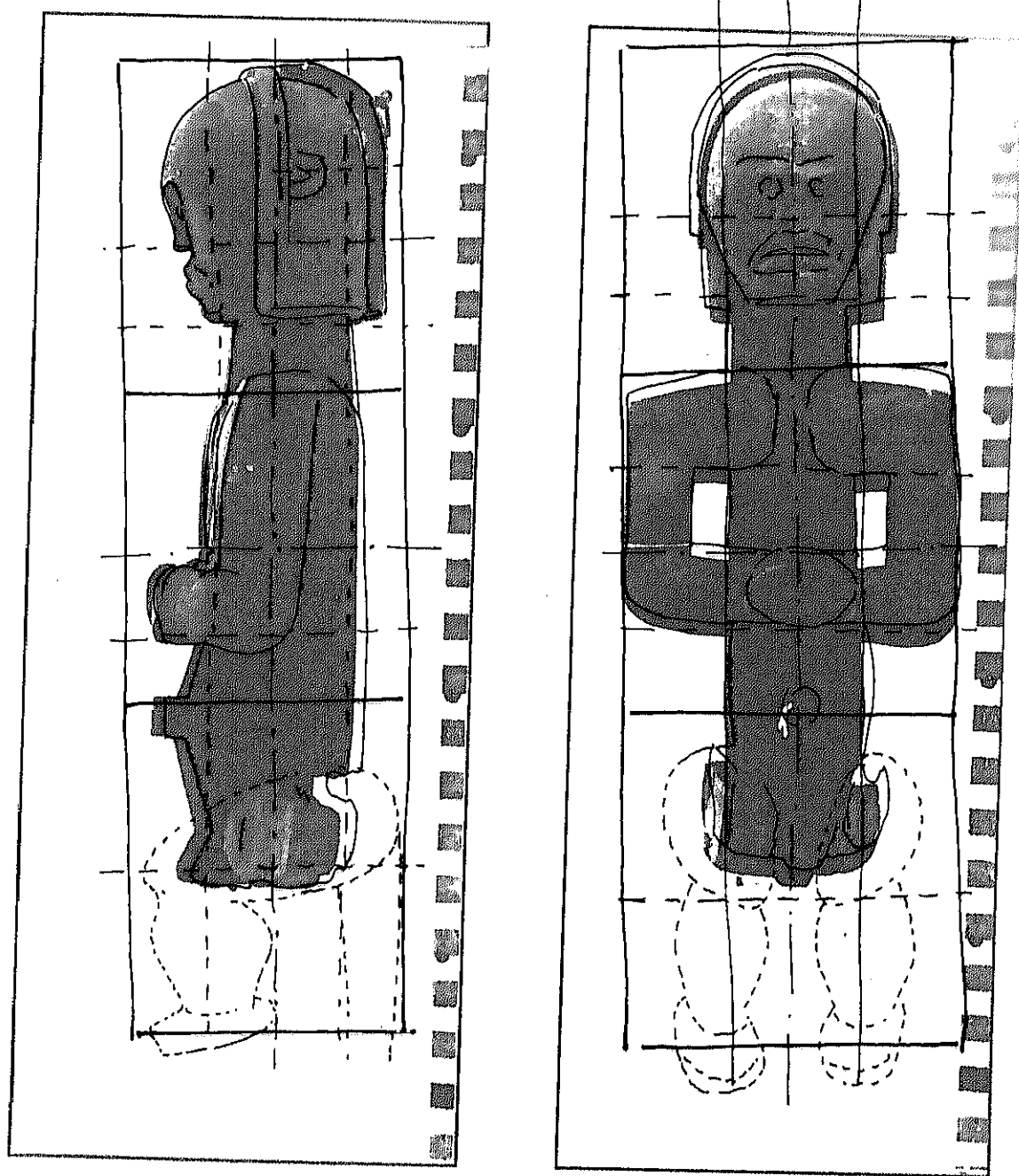
Nº INV.: 1050.

Dimensiones: 36 x 12 x 12 cm.

Datación: Principios del XX.

Descripción: Figura de antepasado masculino. Hermoso *Bieri* de apariencia equilibrada y serena, con formas pulidas que le dan una gran organicidad en la que los volúmenes se funden unos con otros. Presenta el característico rostro cóncavo en forma de corazón, si bien muy suavizado. Los ojos son una casi imperceptible línea incisa, la peculiar manera de resolver el conjunto de la boca-barbilla-mandíbula es sintomática de las tallas Fang. Ligera prominencia del cuello a la altura de la nuez.

Clasificación: Prototipo clásico puro: A=B=C y a=b=c.



LAM.8

Nº INV.: 4417.

Dimensiones: (37) x 13 x 10 cm.

Datación: Principios del XX.

Descripción: Figura de antepasado masculino. Ha perdido ambas piernas, por lo que nuestro análisis basado en las proporciones totales es solo hipotético (hemos reconstruido el modulo C, tal y como sería en coherencia con el "prototipo clásico"). Destaca en esta figura la gran prominencia de la frente a la altura de las cejas, sobrepasando incluso a la de la punta de la nariz y los labios, caso excepcional tratándose de un *Bieri*. Los brazos se resuelven prácticamente como un tubo doblado 90° en hombros y codos, formando en su conjunto un rectángulo casi perfecto que subraya el hieratismo de la figura. La tripa presenta una apreciable hinchazón hacia la zona del ombligo.

Clasificación: Prototipo clásico: $A=B=C$ y $a=b=c$.



LAM.9

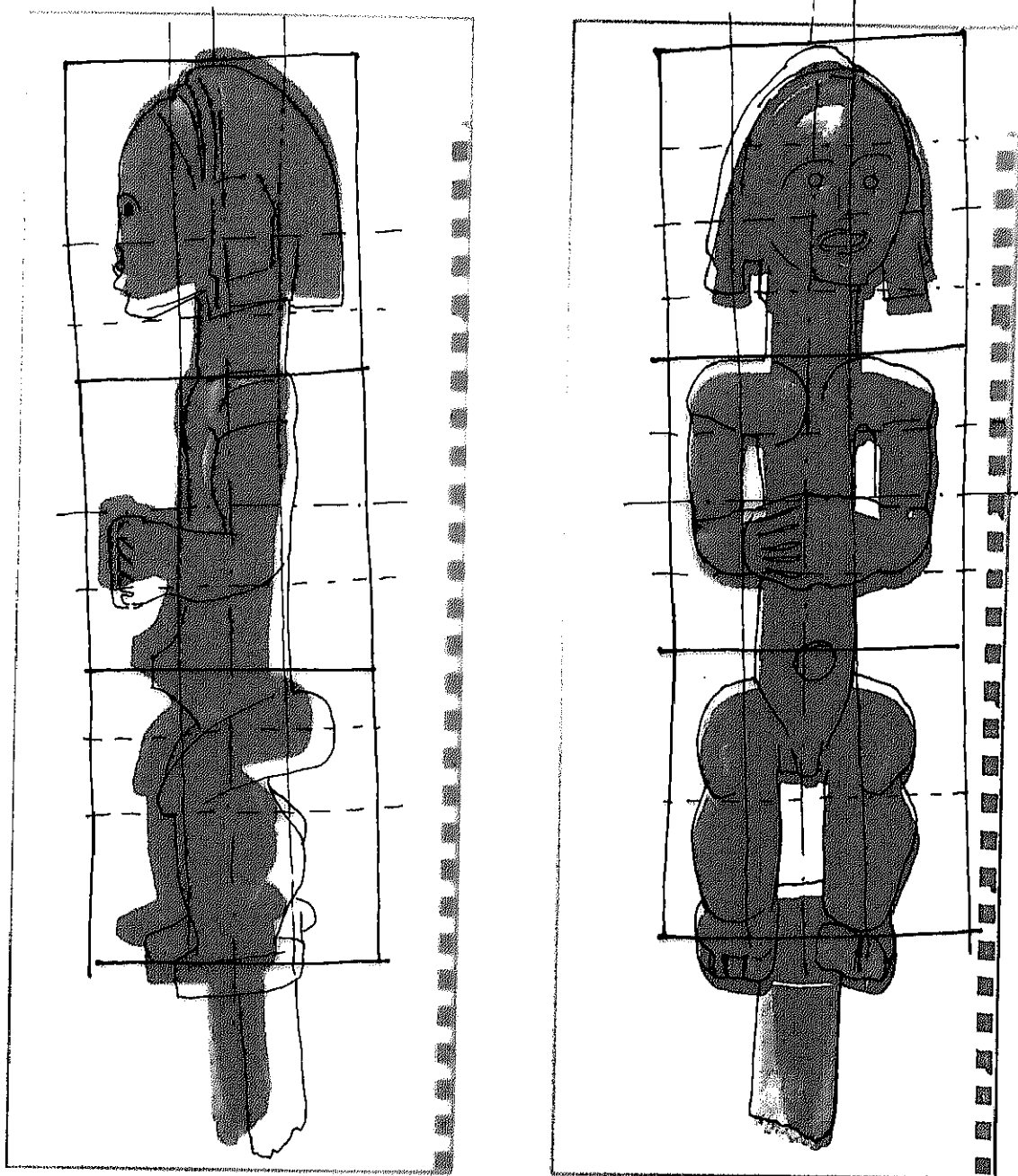
Nº INV.: 4415.

Dimensiones: 46 x 15 x 15 cm.

Datación: Principios del XX.

Descripción: Figura de antepasado masculino. Le falta una pierna y medio antebrazo izquierdo, pero dada la simetría característica del *Bieri*, eso no nos impide verificar su análisis. El rostro presenta la típica concavidad en forma de corazón, posee un tatuaje en la frente, ojos representados mediante tachuelas y boca entreabierta en forma de arco con la parte convexa hacia arriba. La musculatura de los brazos se modela suavemente, los hombros están ligeramente caídos y los pechos separados y más esquemáticos que el resto. Las manos se encuentran sobre el centro del tórax tocándose con las puntas de unos dedos muy simplificados. El vástago se conserva completo (en otros muchos *Bieri*, ha sido cortado por los coleccionistas para facilitar el asentamiento de la figura. Obsérvese que la parte sobresaliente del vástago respeta también la misma altura de los módulos A, B y C.

Clasificación: Prototipo clásico: $A=B=C="D"$ (altura del vástago) y $a=b=c$.



LAM.10

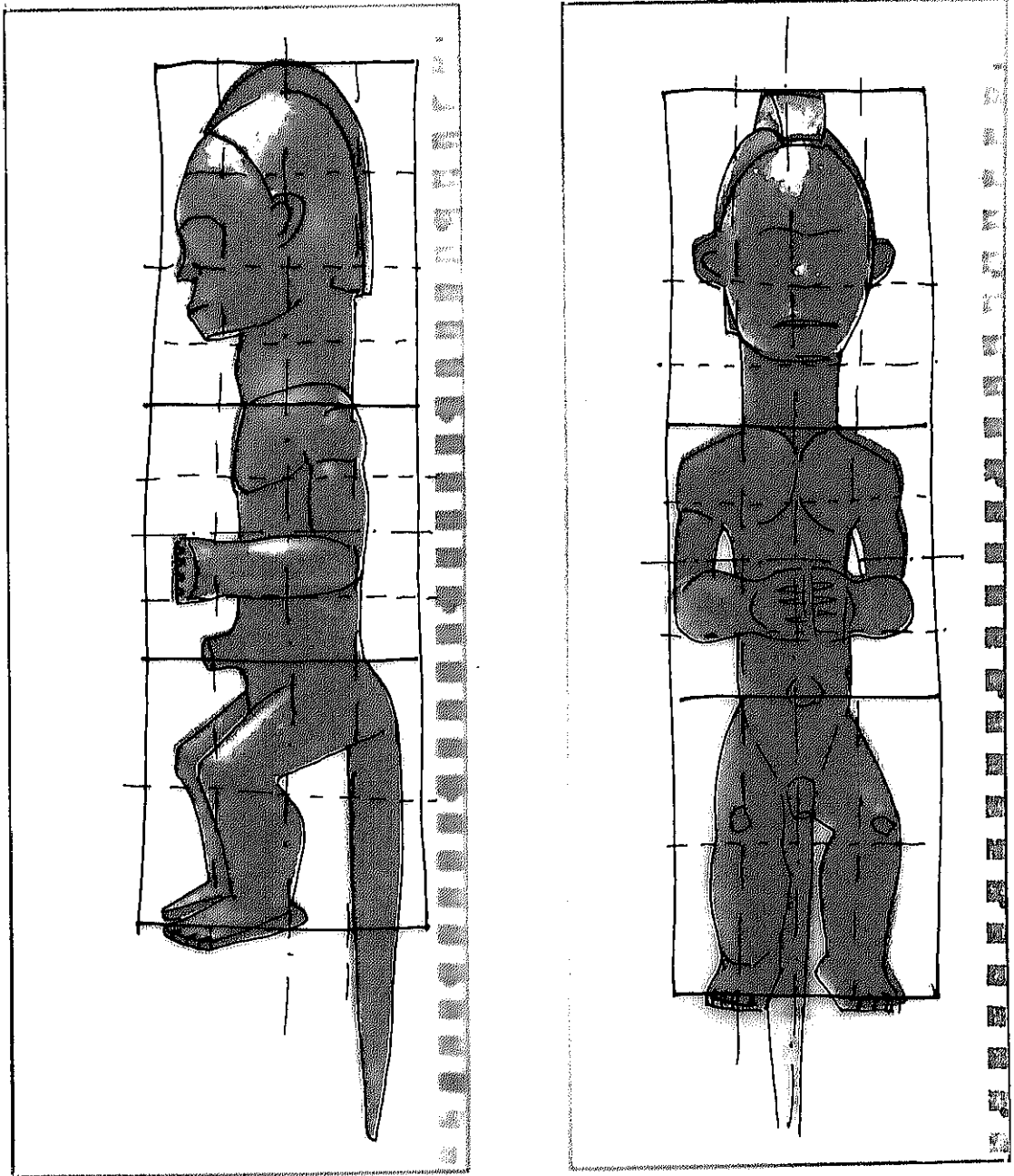
Nº INV.: 1120.

Dimensiones: 48 x 14 x 13 cm.

Datación: siglo XX.

Descripción: Figura de antepasado masculino. La delgadez del tórax, cuello y brazos y la expresión "despierta" del rostro prestan a esta figura un cierto dinamismo, inusual en los *Bieri* normalmente inmóviles y reconcentrados. En efecto la cara se hace convexa en vez de concava, lo que le da ese aire extrovertido, los ojos parecen abrirse aun más, resaltados por las cejas arqueadas y la insignificante nariz, la boca abierta posee unos labios más naturalistas que de costumbre. Se adorna con una perilla y en la parte posterior del peinado encontramos motivos incisos. Sujeta entre sus grandes manos un objeto indefinido. El ombligo se une a la tripa sin solución de continuidad. El vástago no nace de las nalgas, sino directamente de los pies. (Perrois describe una figura muy semejante en "La Statuaire Fan", pp.260, Nº188).

Clasificación: Prototipo clásico: A=B=C y a=b=c.



LAM.11

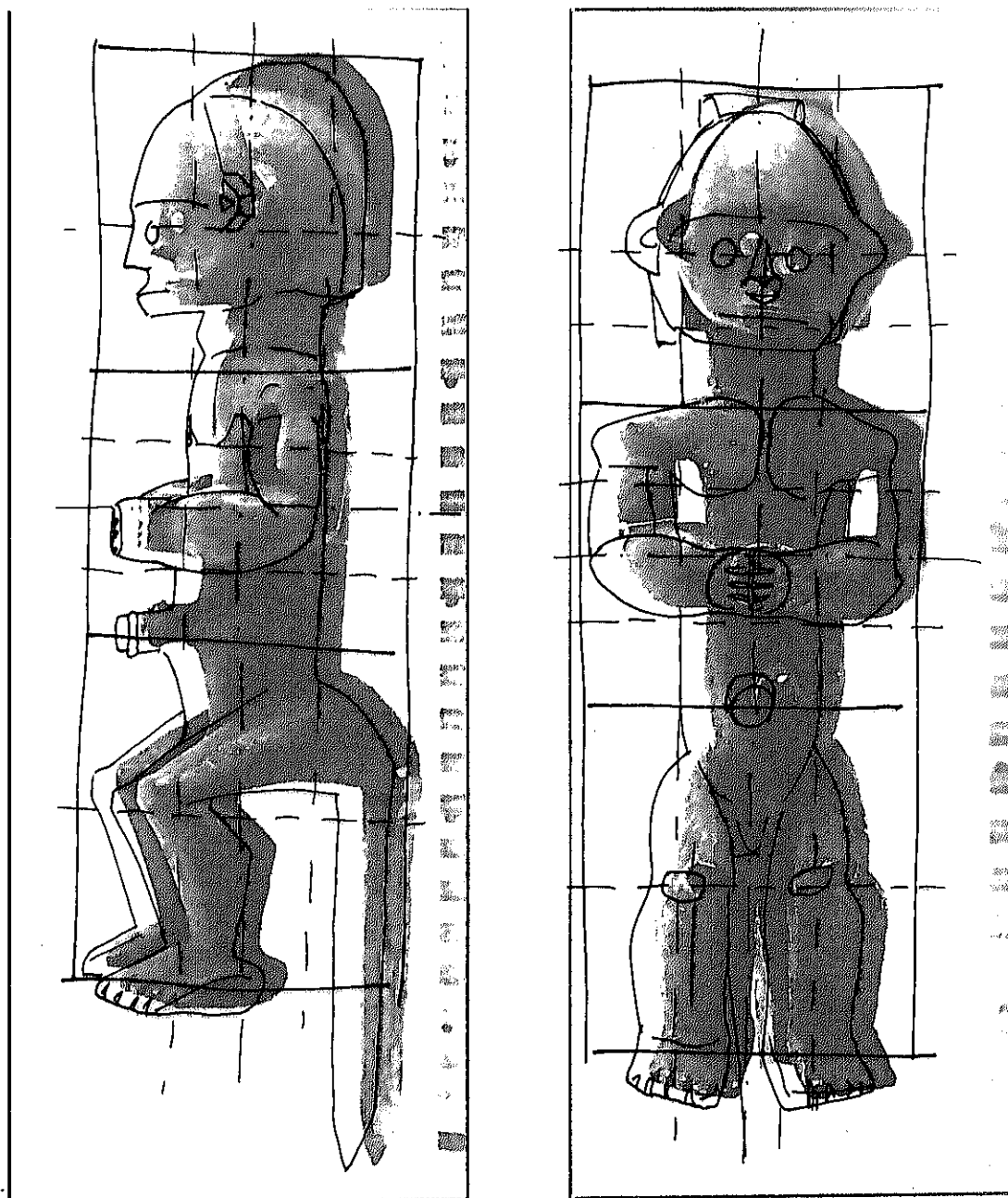
Nº INV.: 830.

Dimensiones: 44 x 13 x 13 cm.

Datación: Principios del XX, región del Río Congó.

Descripción: Figura de antepasado masculino. De perfiles más bien afilados, con pectorales y deltoides tajantemente marcados. La cabeza ovalada y ligeramente apuntada hacia arriba, las orejas salientes, el rostro cóncavo en forma de corazón, ausencia de ojos y boca cerrada, sin labios apenas, marcada con una contundente incisión. El cuello largo y poderoso con una nuez prominente, las manos sobre el centro del tórax, tocándose con la punta de unos dedos muy esquemáticos, el vientre ligeramente abultado y las piernas menos flexionadas de los habituales 90°. La figura se asienta mediante su vástago puntiagudo, en una peana similar a la descrita en LAM.6.4.

Clasificación: Prototipo clásico largo: $A=B=C$ y $a>b=c$.



LAM.12

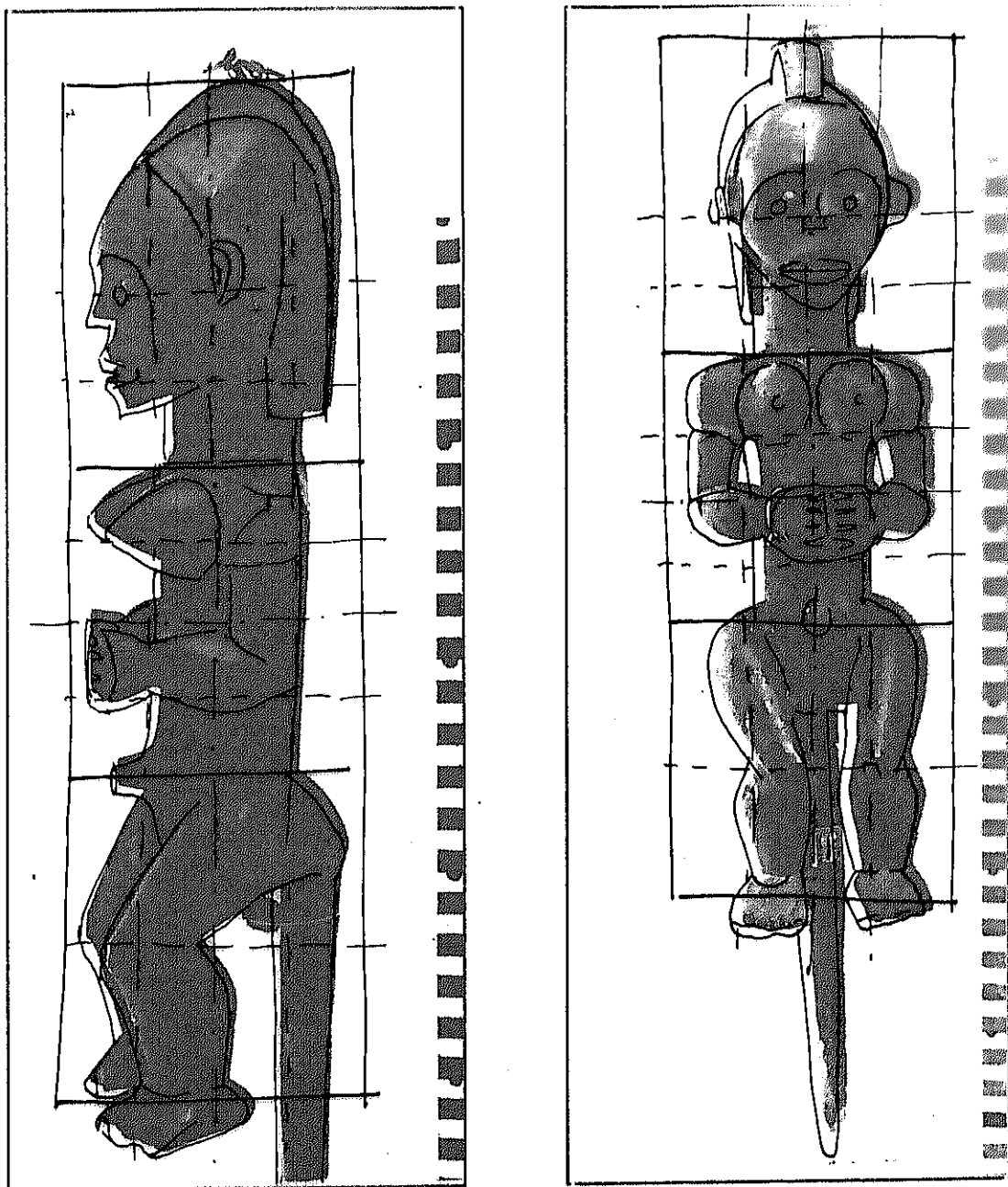
Nº INV.: 832.

Dimensiones: 47 x 14 x 14 cm.

Datación: Principios del XX, recogido en la región del Río Congüe.

Descripción: Figura de antepasado masculino. De cabeza muy similar a la de la anterior, aunque más ancha, los ojos son dos tachuelas. Lo mismo que el anterior, al que sin duda le une una misma fuente estilística y tal vez un mismo autor, presenta una nariz prominente, manos unidas por las puntas de los dedos, vientre ligeramente abultado, etc. Obsérvese el anillo metálico en torno al ombligo y el exagerado realce de las nalgas de cuyo extremo surge el vástago.

Clasificación: Prototipo clásico: $A=B=C$ y $a=b=c$.



LAM.13

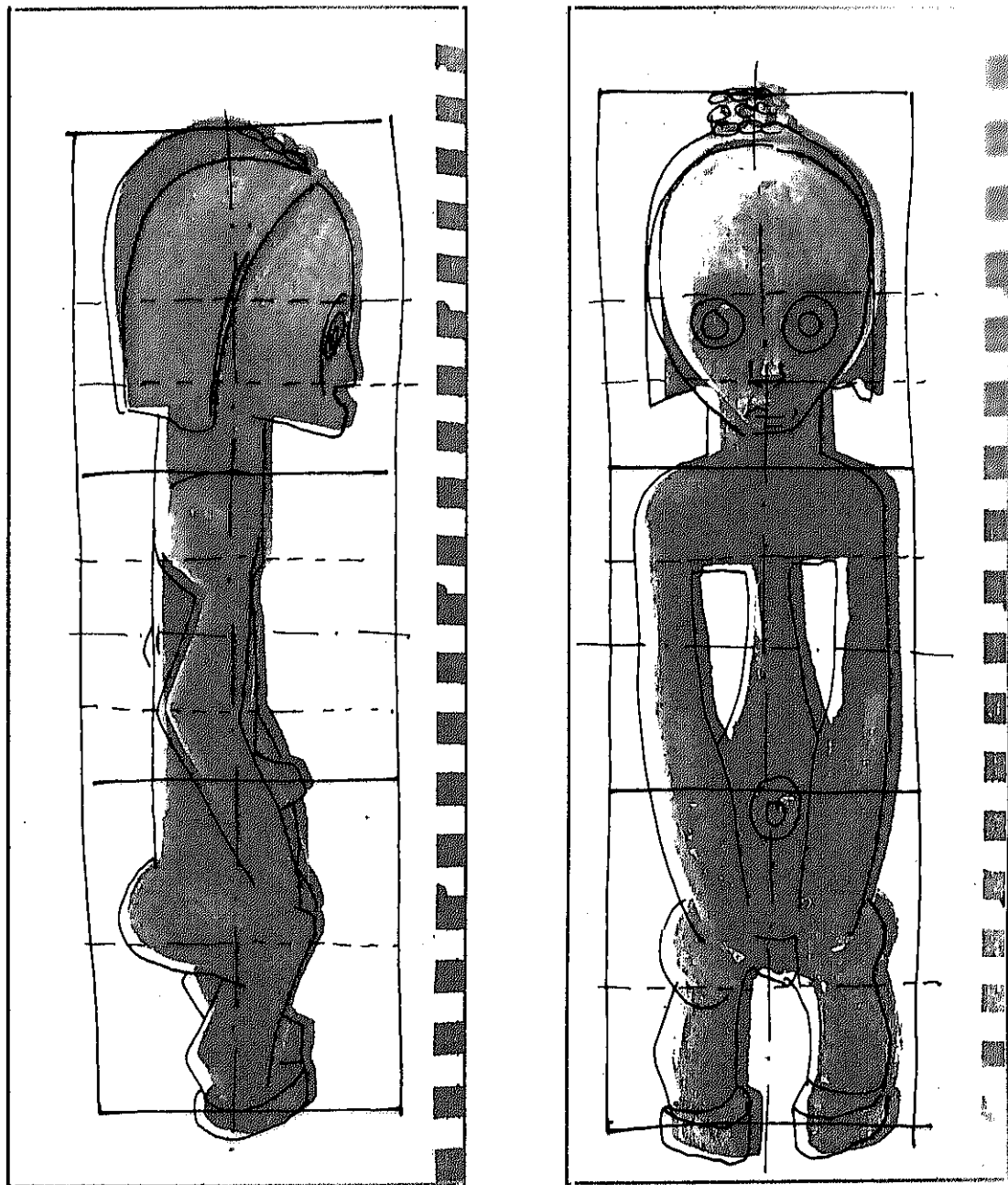
Nº INV.: 8324.

Dimensiones: 49 x 14 x 13 cm.

Datación: Siglo XX.

Descripción: Figura de antepasado femenino. De formas tajantes que recuerdan a las de los dos anteriores *Bieri*. La cabeza en forma de peonza tiene el rostro claramente escavado en forma de corazón, los ojos son dos tachuelas y la boca de finos labios se abre mostrando unos dientes afilados. Los dos pechos resaltados como volúmenes contundentes surgen perpendiculares al torso, los deltoides se definen bruscamente sobre los brazos. La piernas flexionan menos de los 90º habituales.

Clasificación: Prototipo clásico alargado: $A=B=C$ y $a>b=c$.



LAM.14

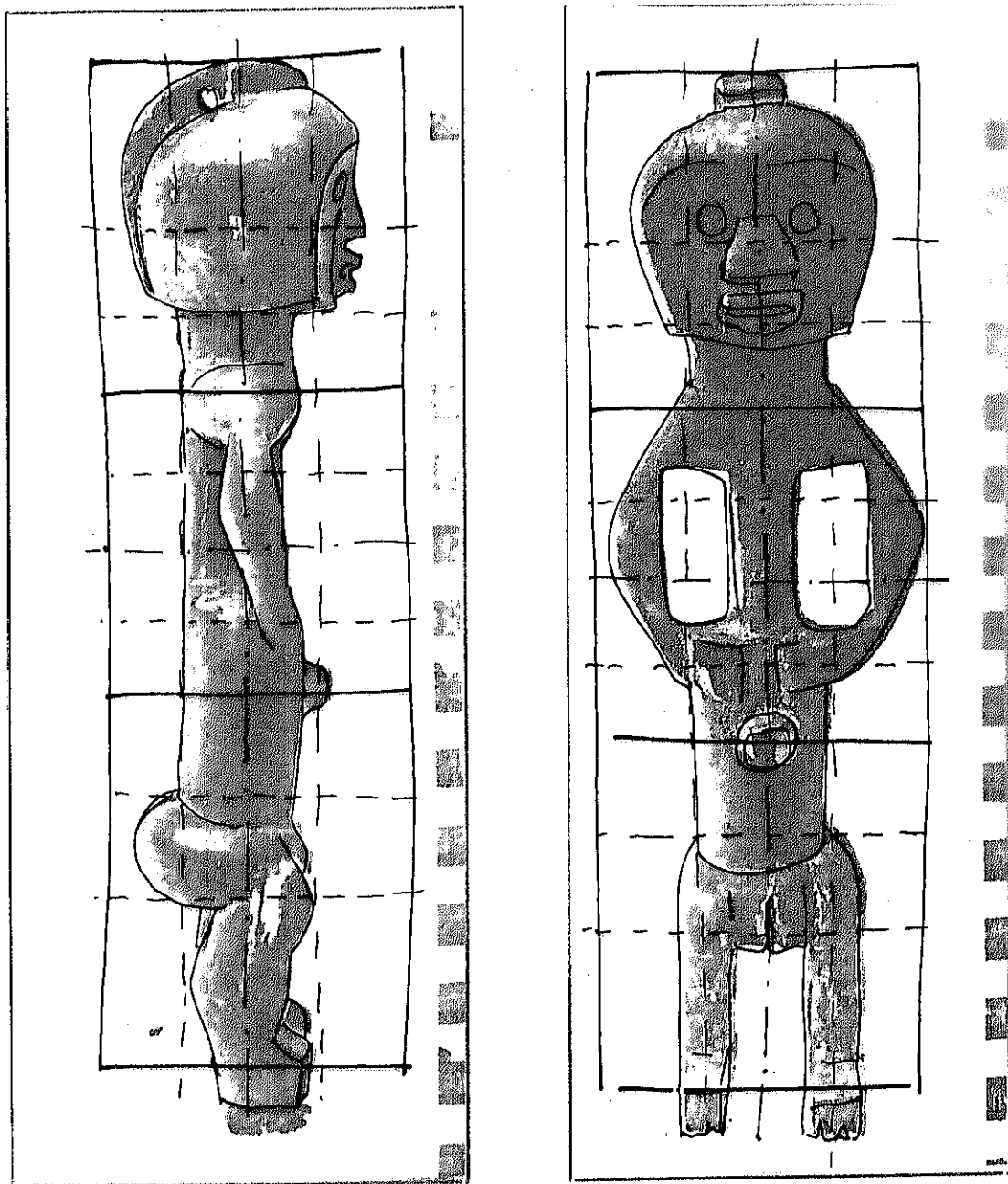
Nº INV.: 368.

Dimensiones: 34 x 10 x 10 cm.

Datación: Procede del inventario de 1958 del antiguo Museo de Africa.

Descripción: Figura de antepasado de sexo indefinido. Cabeza en forma de pera y rostro cóncavo en forma de corazón, con unos grandes discos metálicos rematados por tachuelas a modo de ojos y una boca casi imperceptible y suavemente prominente, coincidiendo casi con la barbilla. Lleva también tachuelas en el penacho del casco. En la cara y en el cuello la pátina ha sido limpiada. Los brazos descenden hasta apoyarse en los muslos. El tórax ha sido configurado separándolo de los brazos a base de agrandar exageradamente el hueco bajo las axilas, provocando un agudo adelgazamiento de éste que vuelve a recobrar su embergadura total, a la altura del ombligo. Las piernas en comparación con la cara están talladas muy toscamente.

Clasificación: Prototipo clásico: $A=B=C$ y $a=b=c$.



LAM.15

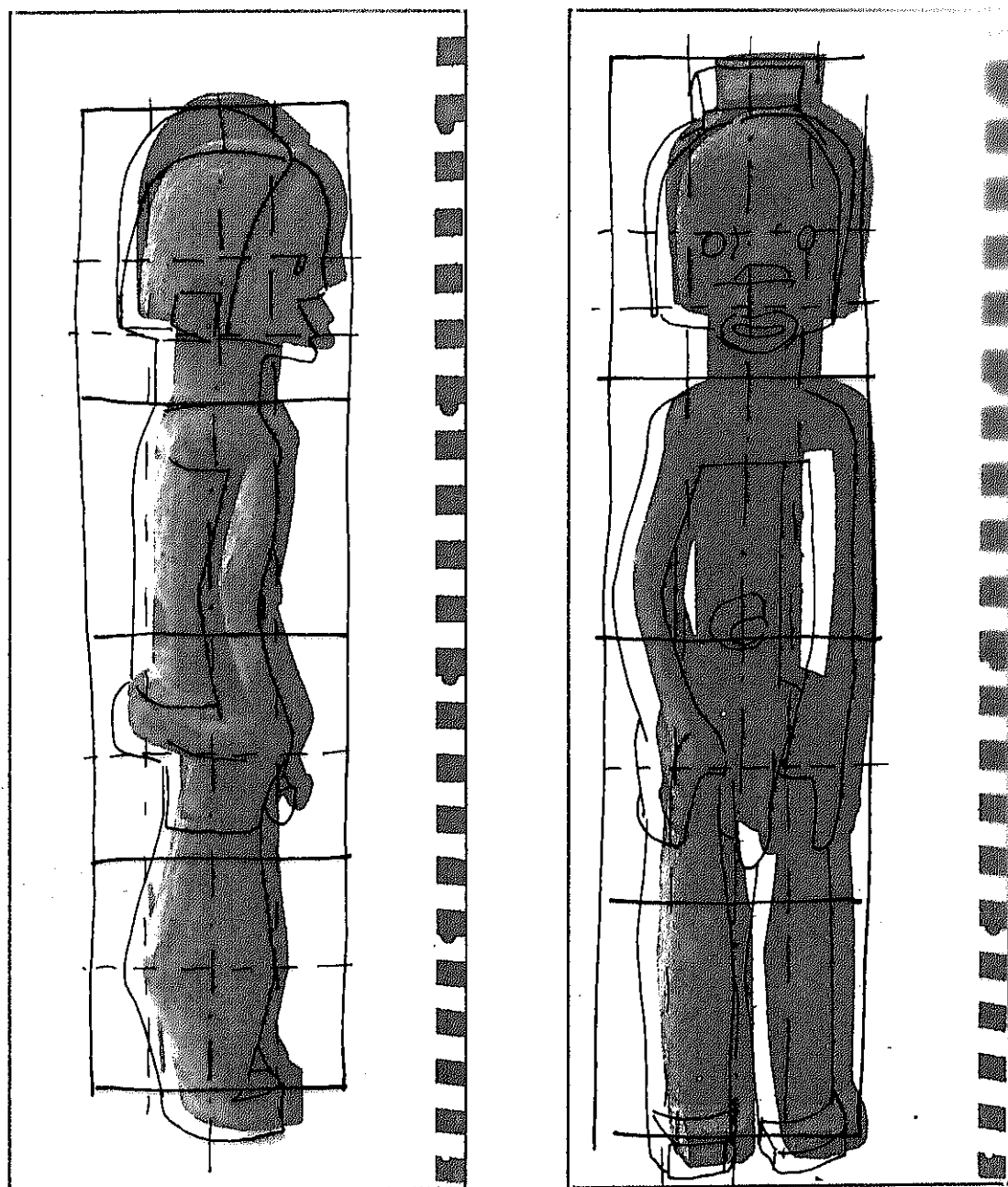
Nº INV.: 366.

Dimensiones: 47 x 14 x 14 cm.

Datación: Procedente del inventario de 1958 del antiguo Museo de Africa.

Descripción: Figura de antepasado probablemente femenino. De aspecto esquemático y tosco. La cabeza es toda ella un casco sobre el que se escava la cara, con dos tachuelas a modo de ojos, nariz ancha y aplastada y boca elemental. El conjunto pecho-hombros-brazos-manos, se resuelve en una abstracta y sencilla forma romboidal con dos grandes huecos bajo las axilas, para diferenciarlo del tórax que queda así drásticamente estrechado. Muslos y nalgas se confunden en un único e insignificante volumen y las pantorrillas bajan rectas hasta los pies.

Clasificación: Prototipo clásico: $A=B=C$ y $a=b=c$.



LAM.16

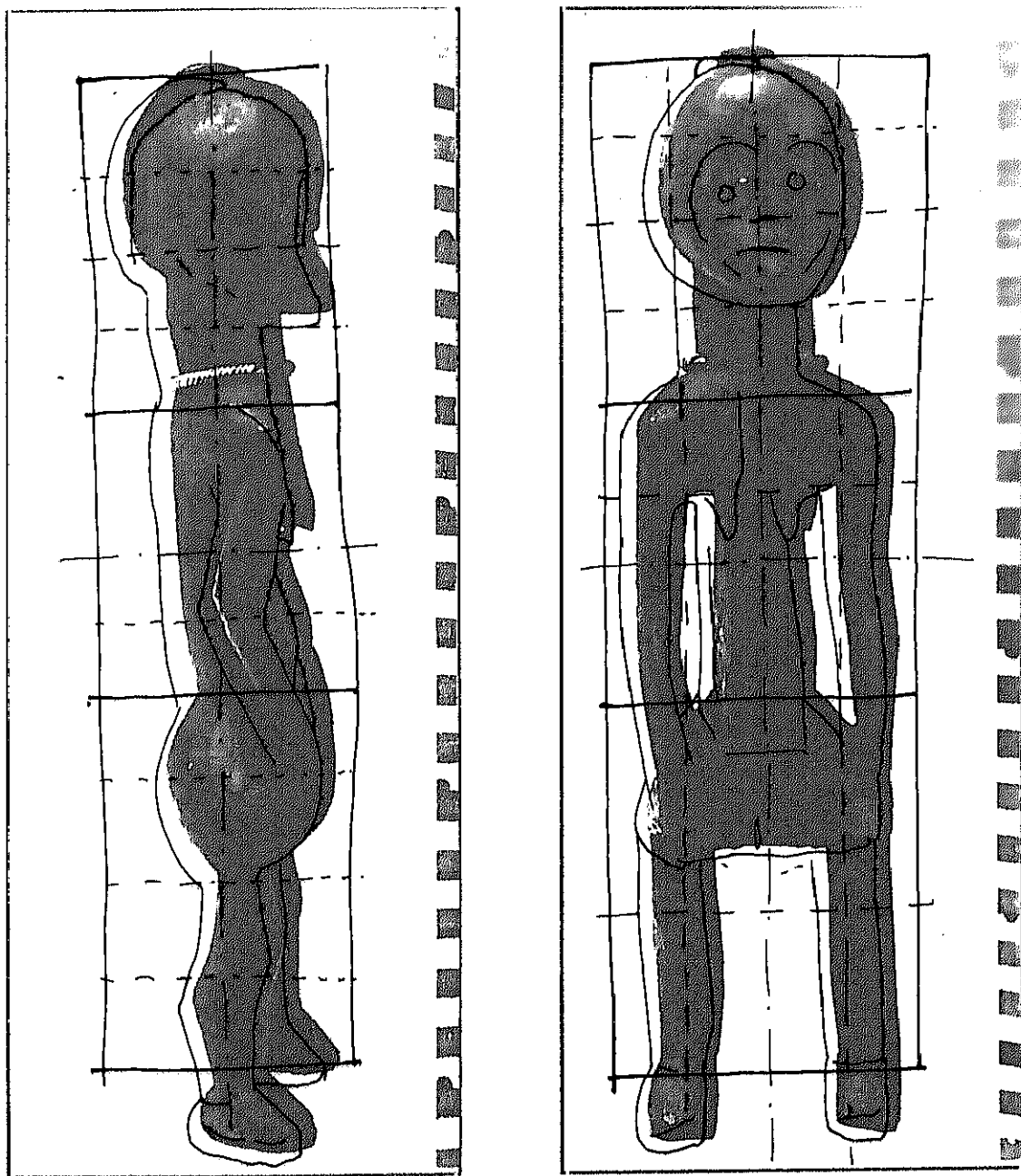
Nº INV.: 369.

Dimensiones: 40 x 10 x 10 cm.

Datación: Procede del inventario de 1958 del antiguo Museo de Africa.

Descripción: Figura de antepasado masculino. En madera clara sin patinar y acabado burdo. Forma de la cabeza y detalles de la cara semejantes al anterior. Los brazos descenden hasta las rodillas, el pecho resalta como un alero sobre el resto del tórax. Posee un sexo bien patente que sobresale incluso por encima del ombligo. Muslos y nalgas fundidos en un único volumen realmente pequeño en comparación con el de las pantorrillas que se prolongan hasta un módulo más allá del módulo C. Es característica la tosca articulación de la rodilla, actualmente bloqueada con unos clavos, pero que en su día debió servir para dar movilidad a la figura como a una marioneta.

Clasificación: Prototipo clásico con un cuarto módulo añadido: $A=B=C="D"$ y $a=b=c$.



LAM.17

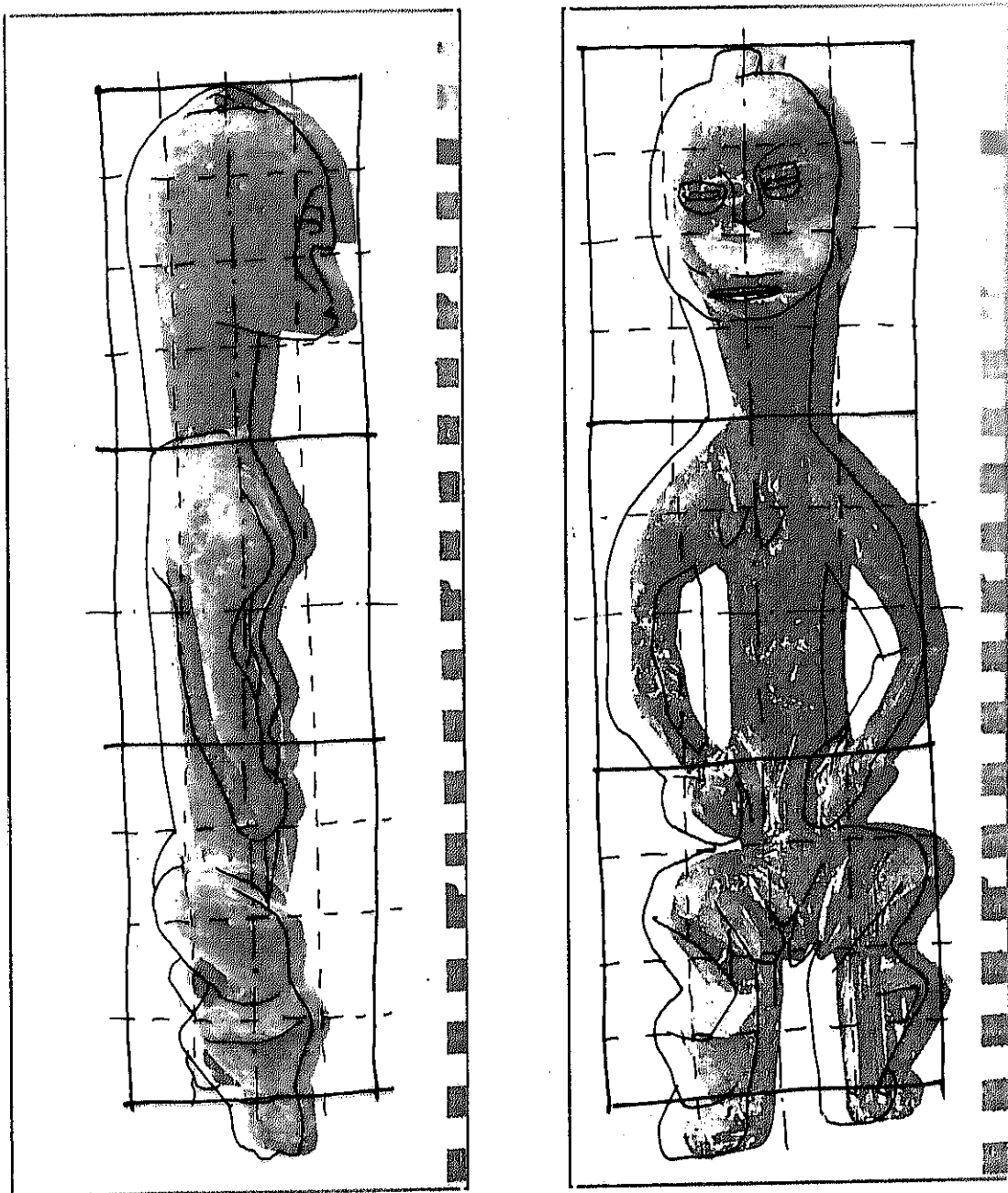
Nº INV.: 386.

Dimensiones: 37 x 11 x 9 cm.

Datación: Procedente del Museo de Africa, se supone recogido en 1930.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Algo tosco en conjunto, con la cabeza redondeada y el rostro escavado en forma de corazón, ojos representados mediante tachuelas de latón, nariz recta y boca reducida a una simple y breve hendidura. Los brazos descenden hasta apoyarse sobre las caderas-rodillas. El torso se adelgaza ligeramente con respecto al grueso del cuello. Dos pequeños pechos cuelgan bajo el volumen de los hombros. Carece de ombligo, si bien la tripa se vuelve convexa en ese punto. Una masa ancha de planta triangular configura el volumen de las caderas confundiendo con las rodillas, sobre su centro se ha marcado el sexo. Las pantorrillas descendiendo largas y rectas, dándole la apariencia de una figura en pie. Va adornada con un collar metálico al cuello. (J. Fernández recoge un ejemplar similar en "Fang Reliquary Art...", fig.7.c).

Clasificación: Prototipo clásico: $A=B=C$ y $a>b>c$.



LAM.18

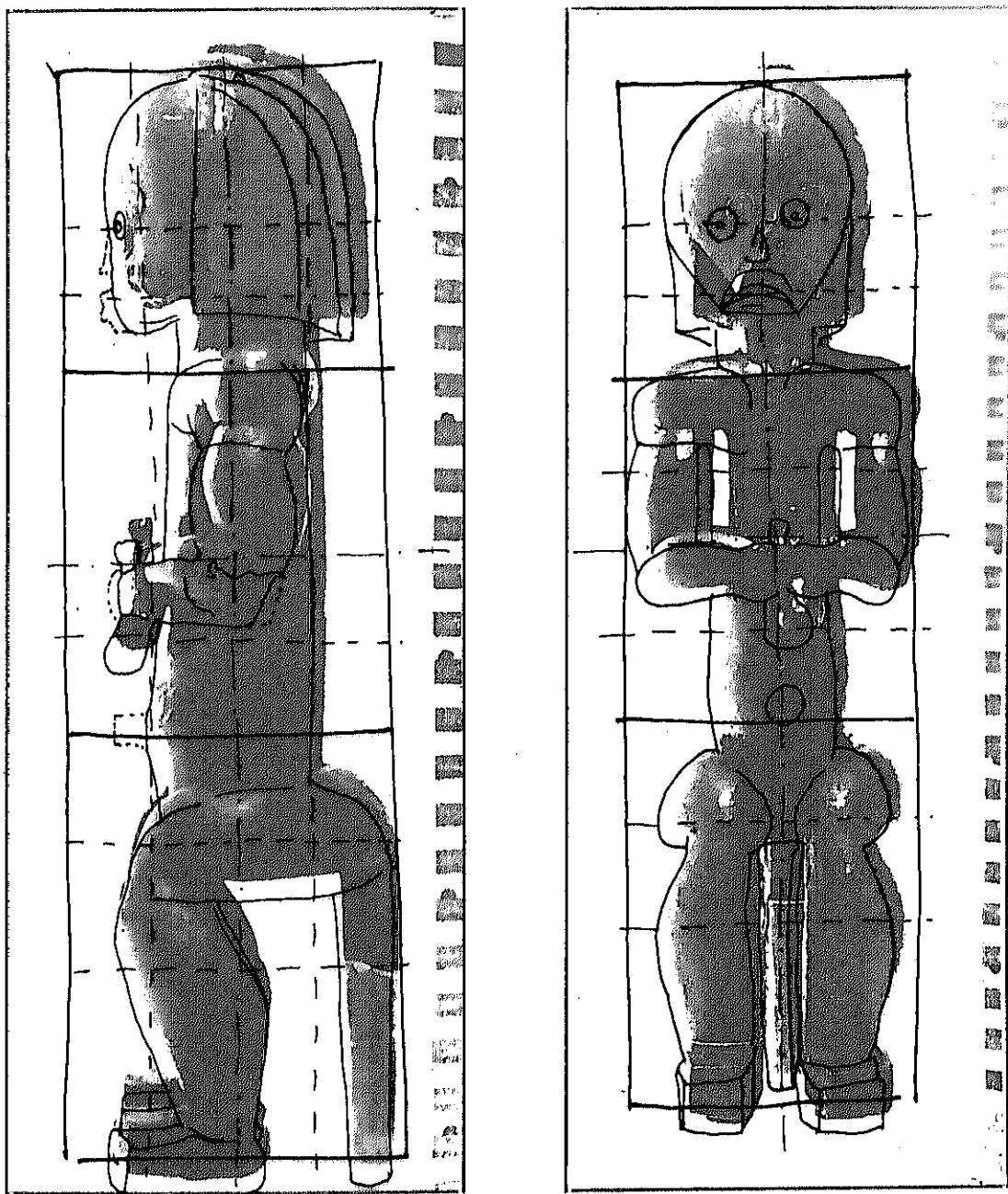
Nº INV.: 367.

Dimensiones: 36 x 13 x 8 cm.

Datación: Procedente del Museo de Africa en el que ingresa en 1948, fue recogida por J. Mateu en la expedición del I.D.E.A. de 1948.

Descripción: Figura de antepasado femenino. De apariencia desgarrada y formas redondeadas y muy pulidas. Dotada en su conjunto de una gran organicidad por la ausencia de rupturas entre las distintas partes que la componen. La cabeza es redonda con la cara cóncava y las mandíbulas prominentes, ojos de párpados resaltados en relieve, nariz corta y recta y boca limitada a una simple hendidura. El cuello en forma de tronco de cono invertido, hombros muy caídos y brazos en jarras apoyados a la altura del ombligo (indicando de algún modo el protagonismo de esta zona, a falta de un ombligo real). Entre los hombros asoman dos pechos casi imperceptibles. Las piernas flexionadas se resuelven por la alternancia de volúmenes cóncavos y convexos.

Clasificación: Prototipo clásico ancho: $A=B=C$ y $a=b>c$.



LAM.19

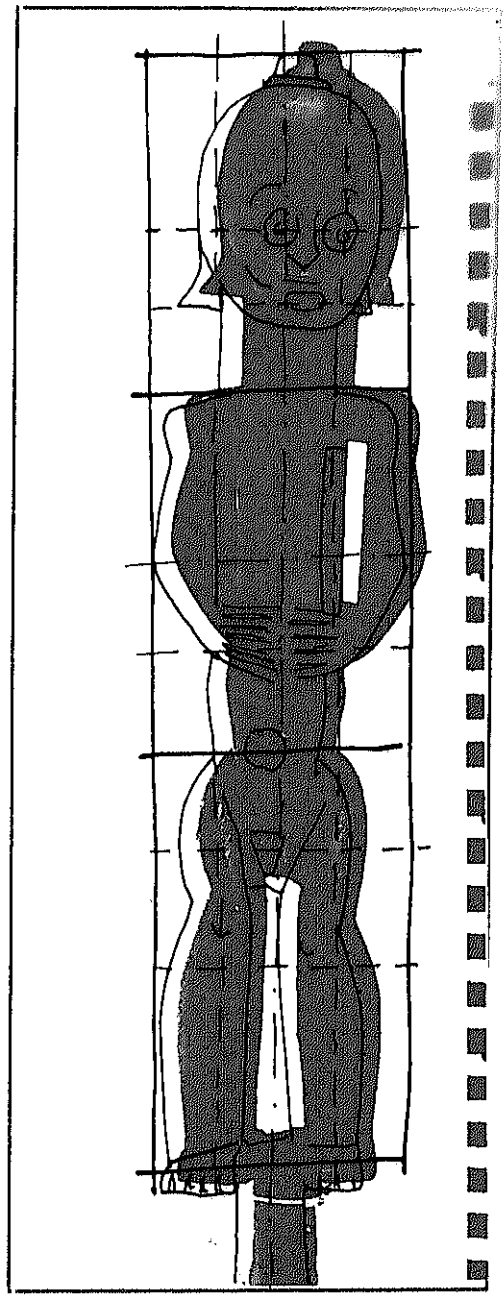
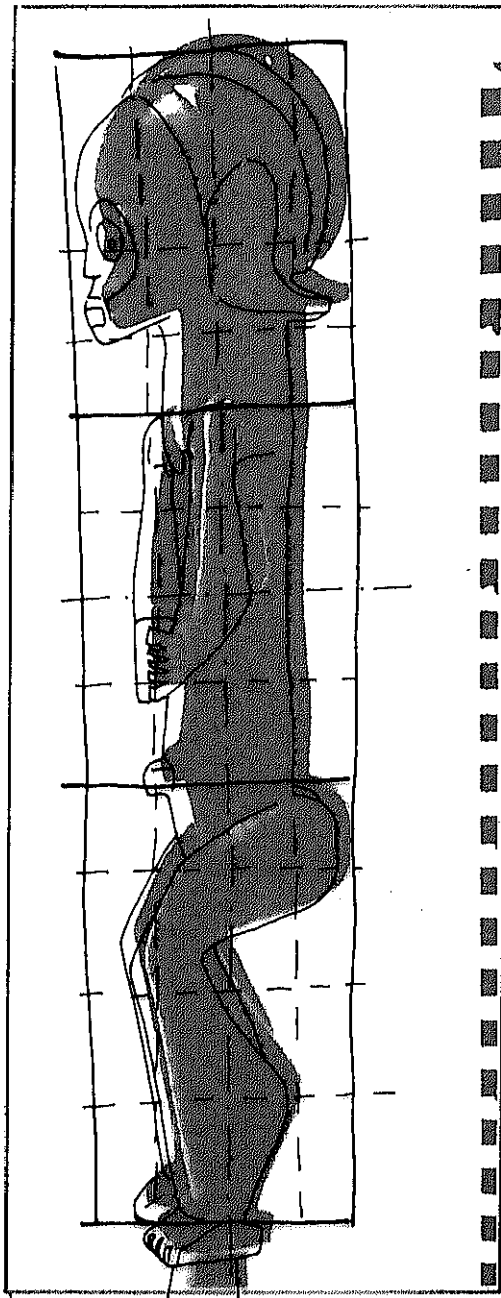
Nº INV.: 1047.

Dimensiones: 48 x 14 x 13 cm.

Datación: Entra en el museo en 1927.

Descripción: Figura de antepasado de sexo indefinido. De solemne e impactante presencia, favorecida por su estricta simetría y rigidez (todas las articulaciones se flexionan a 90°) y su oscura y brillante pátina. Cabeza en forma de peonza truncada en la base, con rostro ligeramente cóncavo, casi plano, ojos representados mediante discos metálicos y boca en forma de arco coincidiendo con la barbilla. Los hombros se funden con los pechos, marcando una separación tajante con los brazos. Las manos se juntan bajo el pecho, sujetando una especie de botella. Las nalgas sobresalen y el conjunto de las piernas resulta más poderoso que de costumbre. Presenta erosiones en la nariz, boca, manos, y ombligo.

Clasificación: Variación: $A < B = C$.



LAM.20

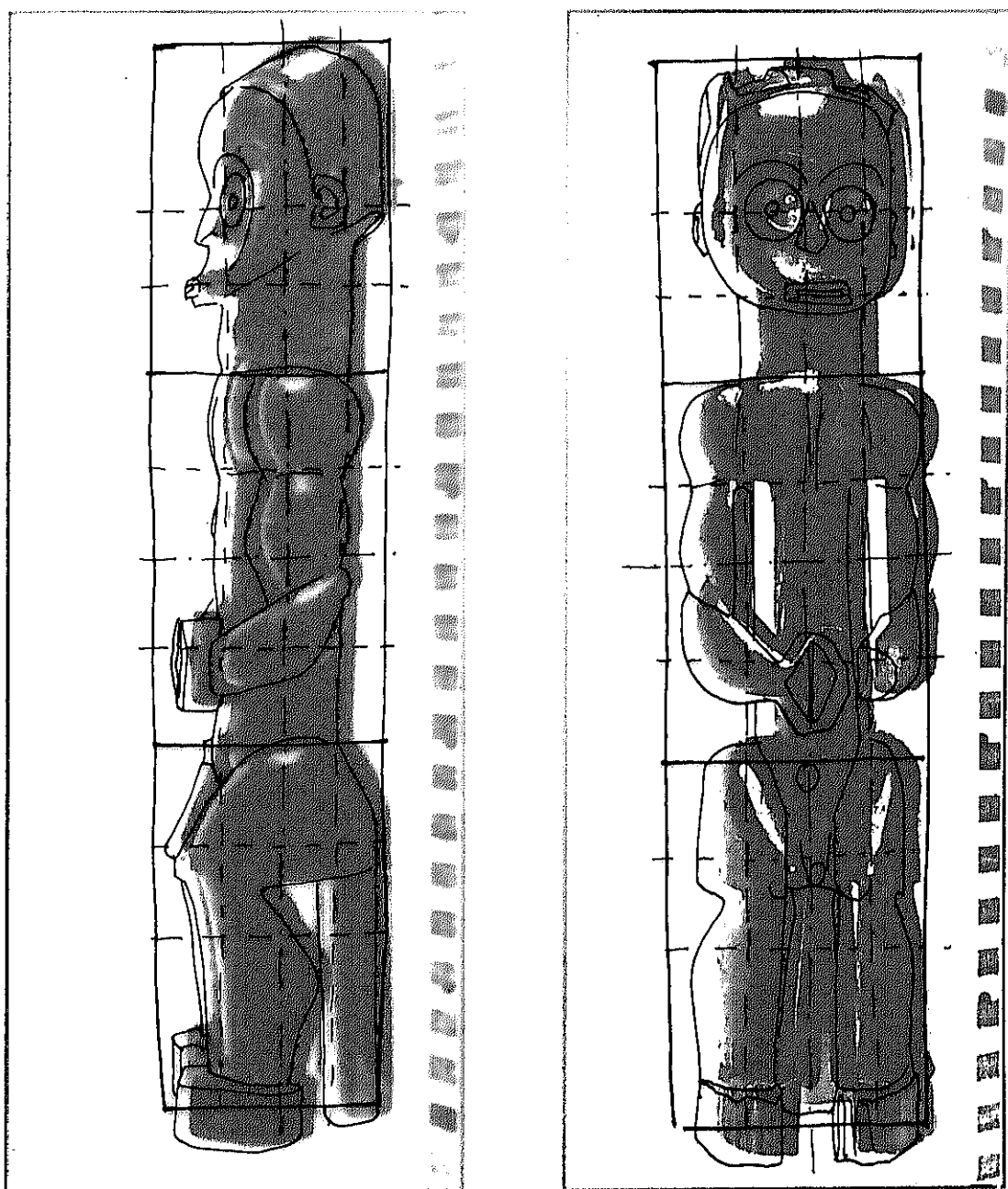
Nº INV.: 946.

Dimensiones: 47 x 11 x 11 cm.

Datación: Siglo XX.

Descripción: Figura de antepasado masculino. De formas estilizadas y suaves. Cabeza redondeada con rostro escavado en forma de corazón, ojos representados mediante discos metálicos, y boca prominente coincidiendo con la barbilla, de labios rectangulares con una oquedad central por la que asoma una hilera de dientes puntiagudos. Pequeños pechos en forma de medias lunas, resaltados ligeramente. Finos brazos, ensanchados en los codos, que descienden rectos y muy adelantados, hasta el centro del tórax, donde las manos se juntan sobre un objeto cilíndrico. Vientre abultado a la altura del ombligo. Pantorrillas poderosas y vástago anclado a los pies. (Se asemeja, especialmente por el detalle del amplio remate del gorro a la altura de la nuca, a la pieza descrita por Perrois en "La Statuaire Fan", pag 235, Nº210).

Clasificación: Variación: A<B=C.



LAM.21

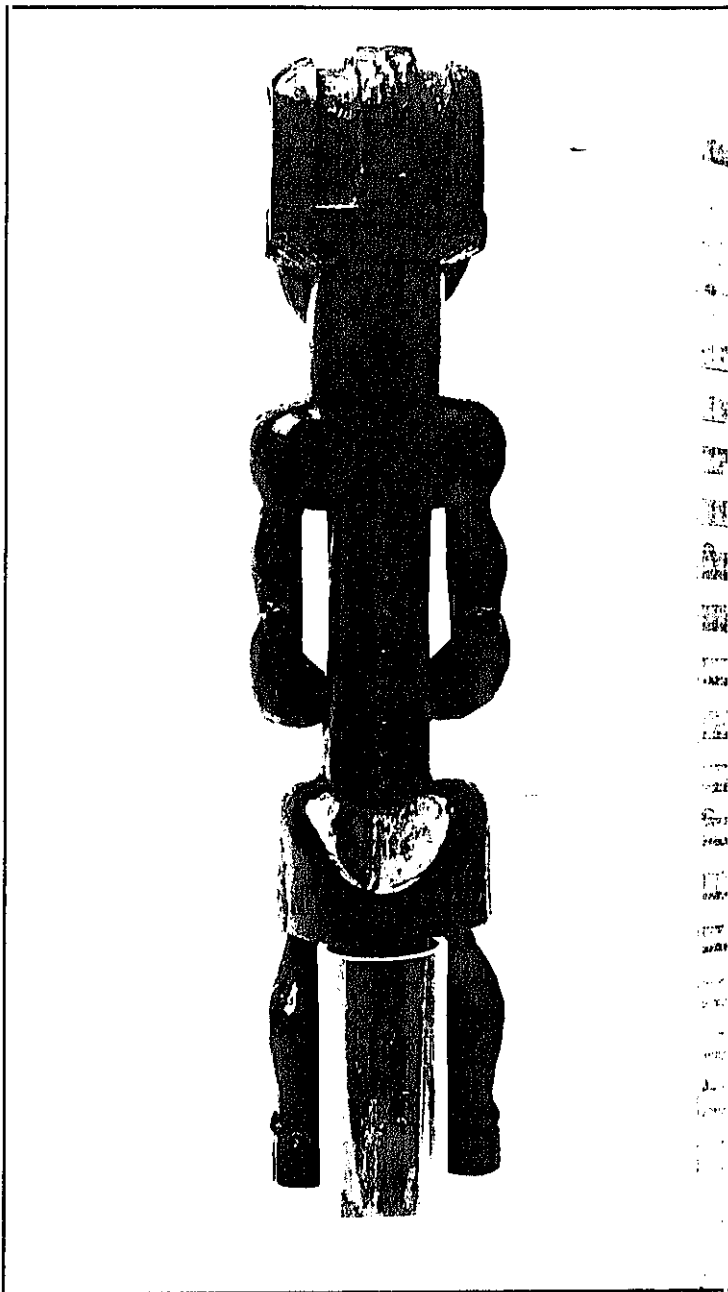
Nº INV.: 4096.

Dimensiones: 43 x 11 x 10 cm.

Datación: Entra en el Museo en 1950.

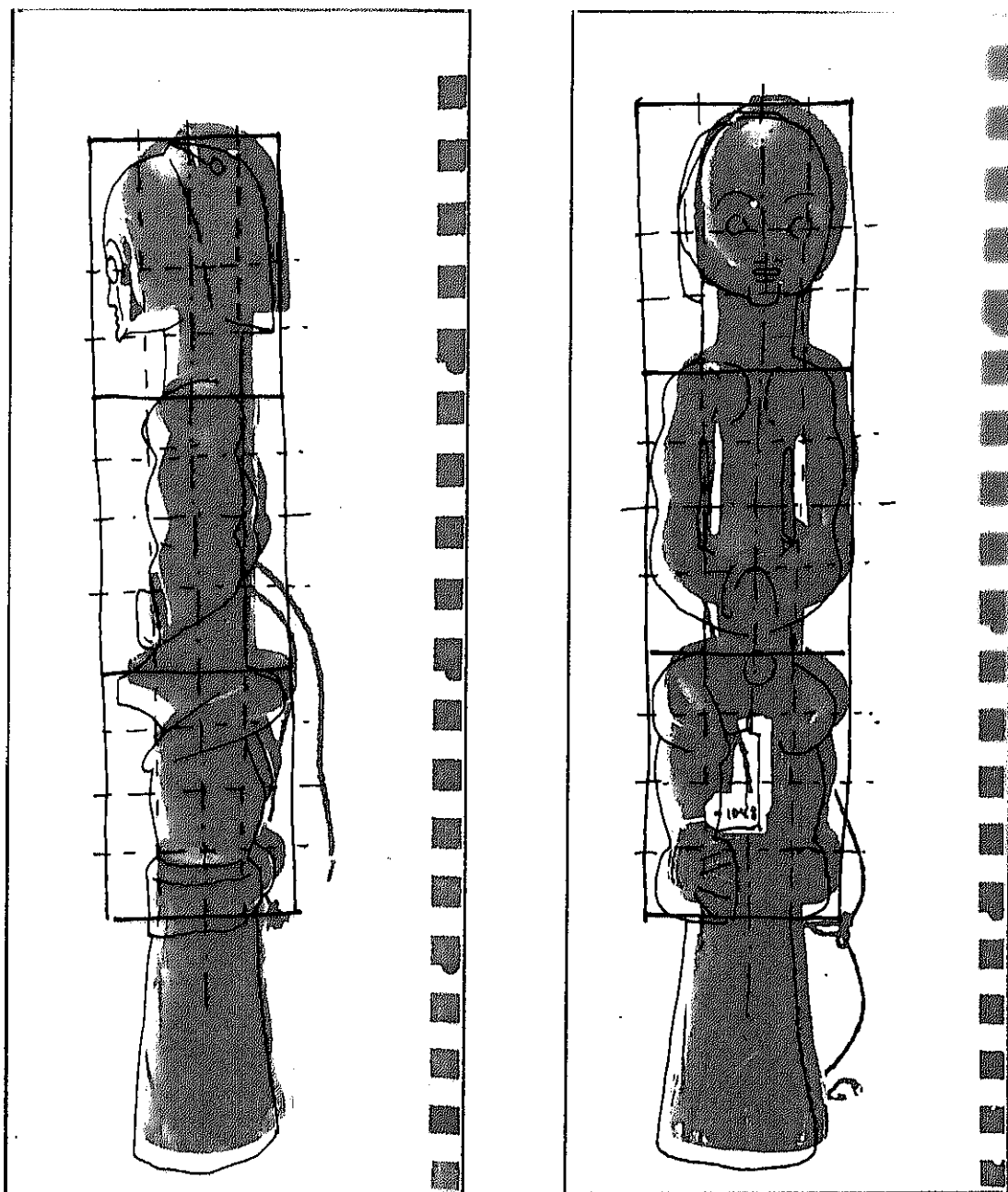
Descripción: Figura de antepasado masculino. De cabeza cuadrada, rostro escavado en forma de corazón, cejas ligeramente resaltadas, ojos representados por dos grandes discos metálicos incrustados en la madera y boca a la altura de la barbilla, cerrada y de finos labios rectangulares. La cabeza en lugar de proyectarse hacia el frente, se retrae sobre un cuello ancho y poderoso, de nuez prominente. Resalta la musculatura de los pechos, hombros y brazos sobre un tórax más bien delgado. Las manos se encuentran por encima del pequeño ombligo, en el mismo gesto que ya vimos en la LAM.5. Los muslos y las pantorrillas son anchos y fuertes.

Clasificación: Variación: A < B = C.



LAM.21.3. Detalle de la espalda.

Observaciones: La columna vertebral se representa mediante una línea discontinua en relieve. Nótese también la peculiar resolución de las tres crestas del casco y el detalle de los codos definidos, lo mismo que las rodillas, en forma de pequeños abultamientos.



LAM.22

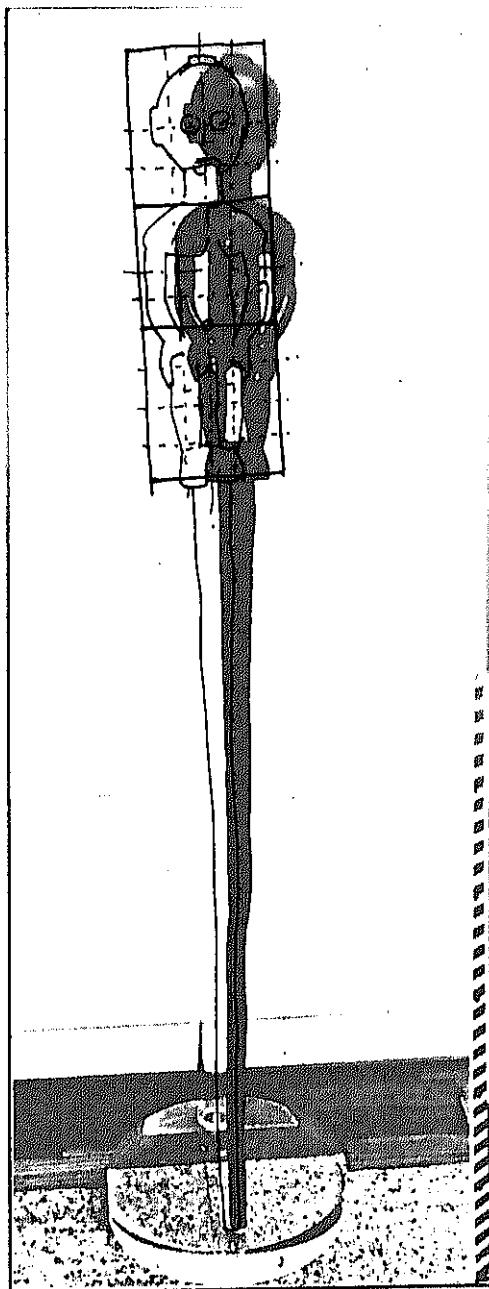
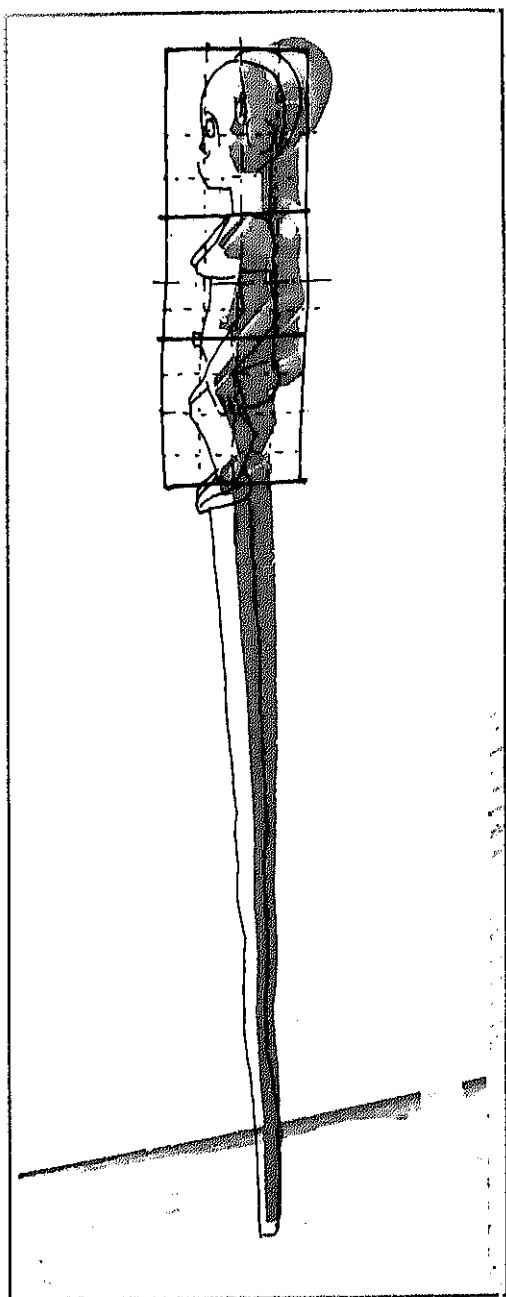
Nº INV.: 1048

Dimensiones: 33 x 8 x 7 cm.

Datación: Siglo XX.

Descripción: Figura de antepasado femenino. De formas plenas y redondeadas. Cabeza esférica con rostro muy ligeramente cóncavo, cejas incisas y tachuelas a modo de ojos, boca cerrada con dos finos labios rectilíneos y barbilla en forma de perilla. Los pechos, hombros y brazos, de musculatura notable pero suavemente modelados. Manos sobre el tórax y ombligo semejante al LAM.10. Muslos finos sobre pantorrillas gruesas. Es característica notable de esta pieza el hecho de carecer de vástago, la peana surge directamente de los pies en forma de tronco de cono con decoraciones geométricas incisas a base de triángulos.

Clasificación: Prototipo clásico alto: $A=B=C$ y $a>b=c$.



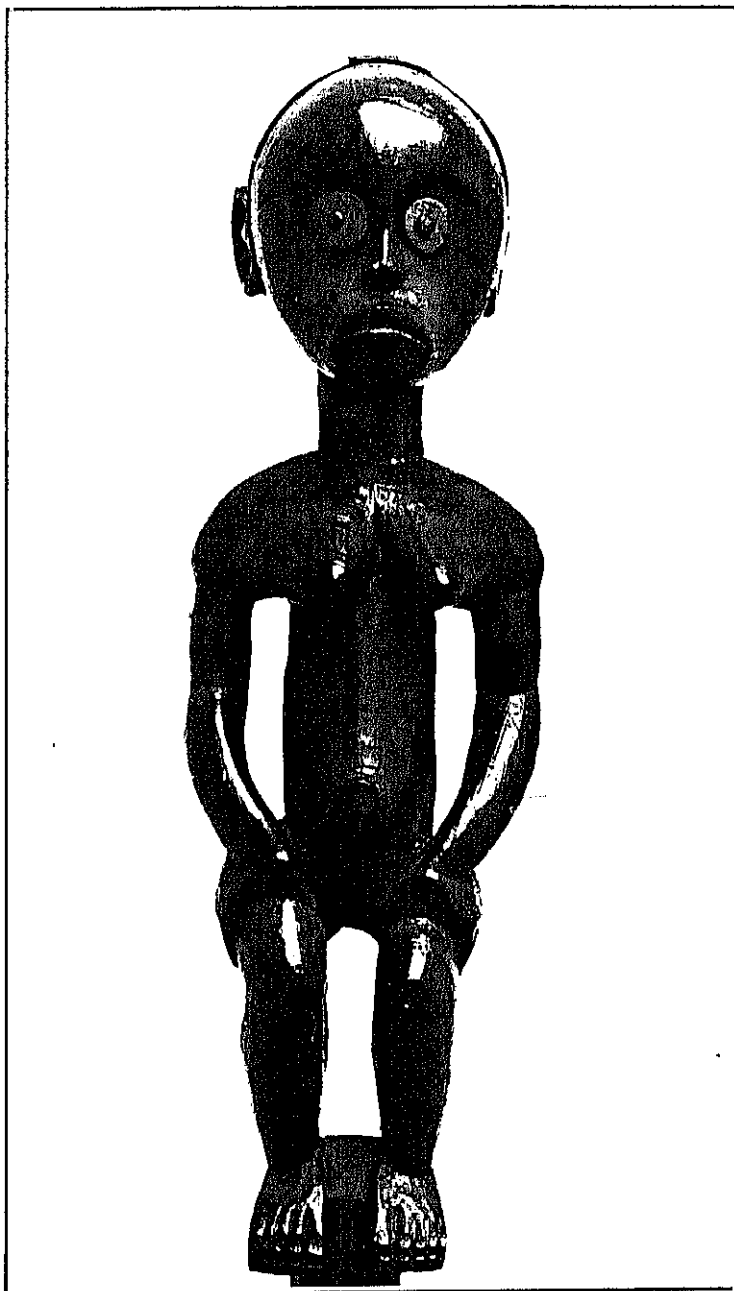
LAM.23

Nº INV.: H.13.

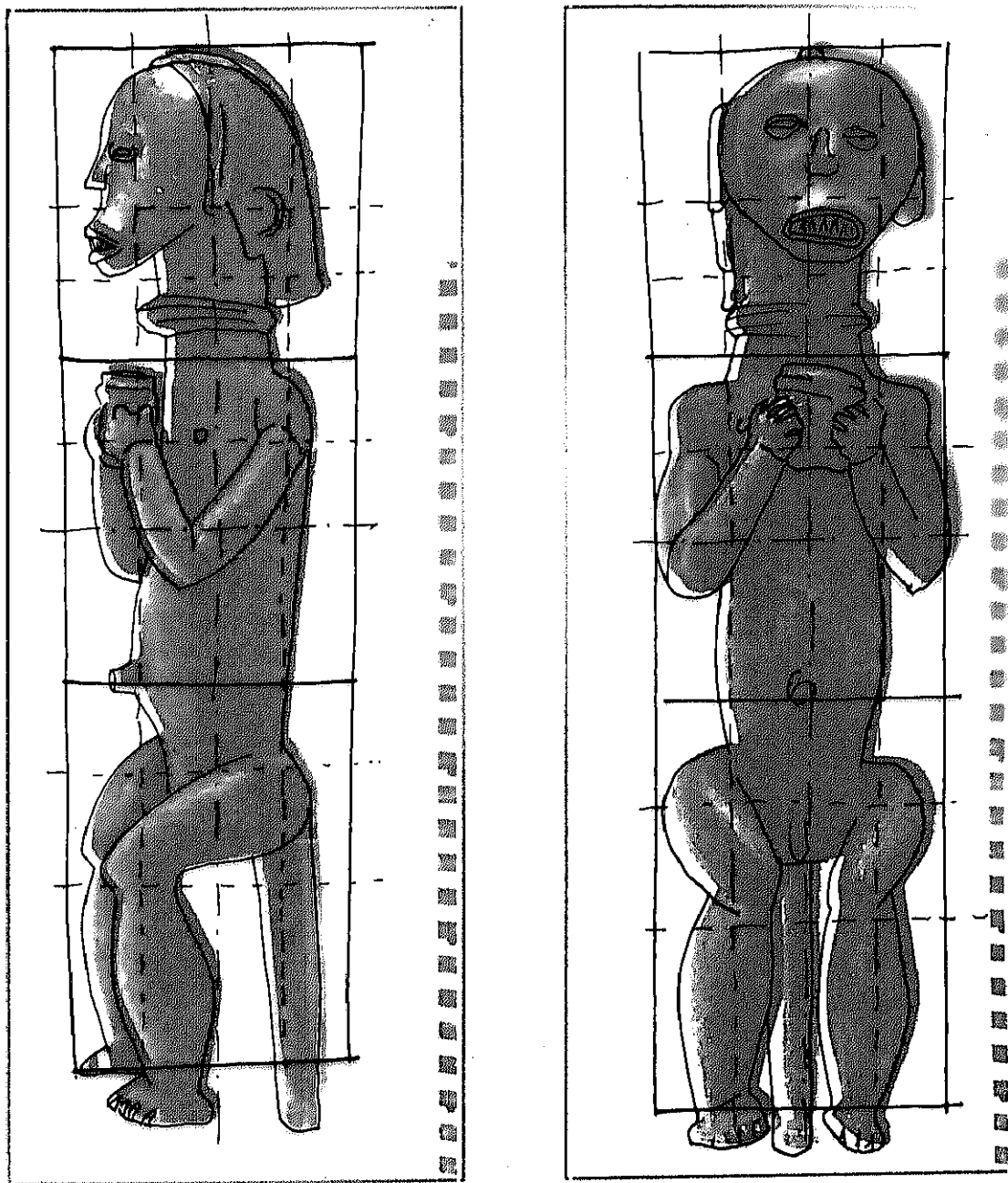
Dimensiones: 35 x 11 x 9 cm.

Datación: Siglo XX.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Tallada en madera de ébano, sirve de remate a un largo vástago o bastón (semejante al recogido por Tessmann en "Die Pangüe", pag.275). Cabeza redonda con rostro escavado en forma de corazón, ojos representados mediante discos de latón, nariz fina y naturalista, boca en forma de arco, ligeramente entreabierta y prominente junto a la barbilla. Cuello más estrecho que el tórax, hombros unidos a dos pechos de perfil triangular y vientre abultado a la altura del ombligo. Los brazos descienden paralelos al tórax y las manos se apoyan en los muslos. Manos y pies están trabajados con un naturalismo poco frecuente en los *Bieri*.
Clasificación: Prototipo clásico ancho: $A=B=C$ y $a=b>c$.



LAM.23.3. Detalle de la figura.



LAM.24

Nº INV.: 948.

Dimensiones: 60 x 18 x 15 cm.

Fecha: Finales del XIX. Procede de la expedición de Ossorio.

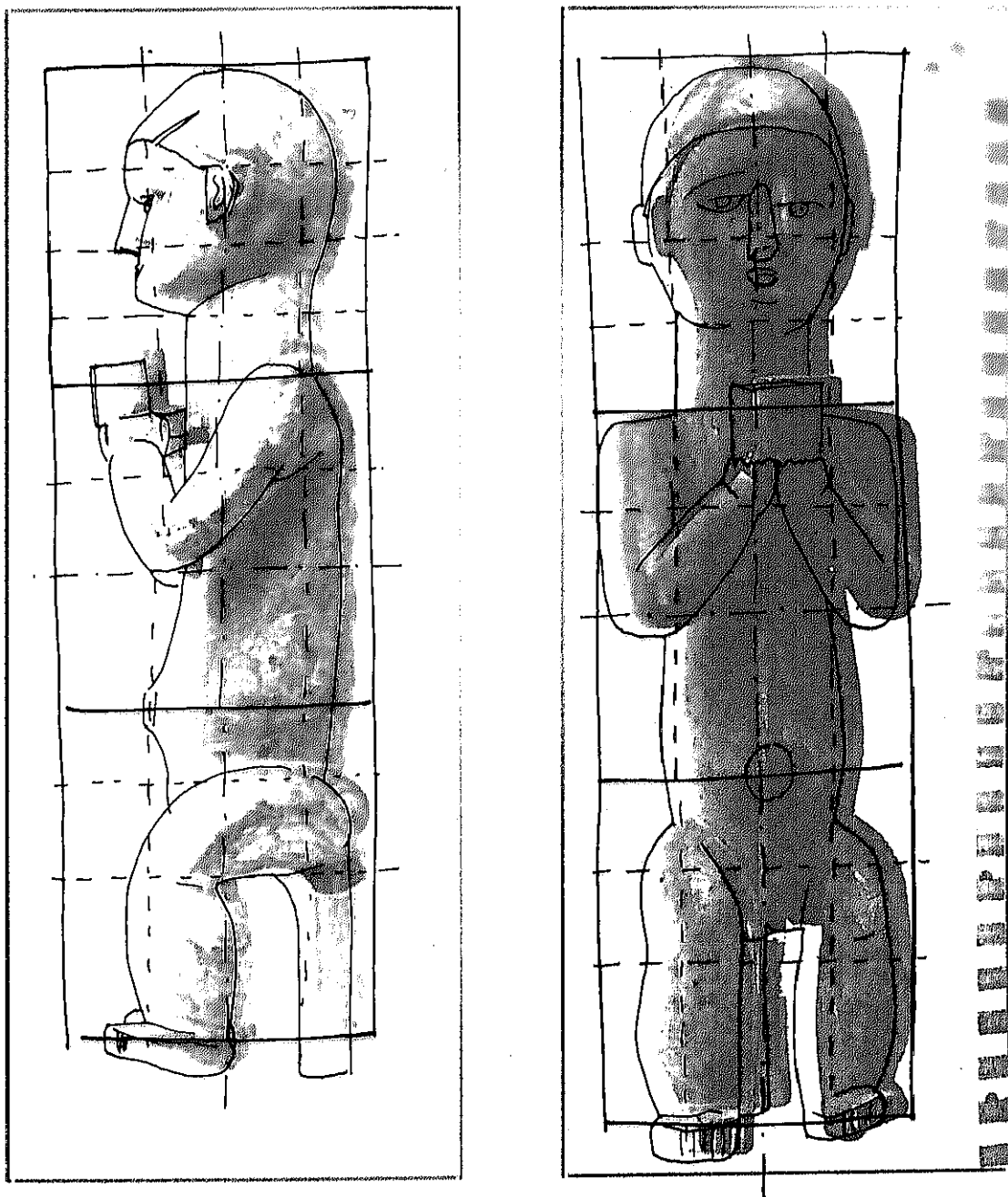
Descripción: Figura de antepasado masculino. Su ligera asimetría le da un aire desgarrado y cierto dinamismo. Las formas, aunque muy estilizadas poseen un modelado sensible y naturalista. Cabeza en forma de pera invertida, rostro suavemente cóncavo, ojos almendrados con párpados en relieve y boca abierta y prominente mostrando una hilera de dientes afilados. Las orejas nacen por debajo de la mandíbula inferior. El casco está ampliamente decorado. Sobre el pecho se han abultado los pezones. El tórax se ensancha con respecto al cuello a partir del collar Ngos y vuelve a estrecharse por debajo del ombligo. Brazos delgados y flexionados hacia arriba, llevando las manos con el vaso que sostienen, hacia la zona de la garganta. (Perrois analiza esta misma pieza en "La Statuaire Fan", pag. 288, Nº41).

Clasificación: Variación A<B=C.



LAM.24.3. Detalle del collar *Ngos*.

Observaciones: El collar *Ngos*, enteramente decorado que aparece tallado sobre el cuello es una replica exacta de los originales en bronce (ver 5.6.2.), compárese con la fig.5.48.



LAM.25

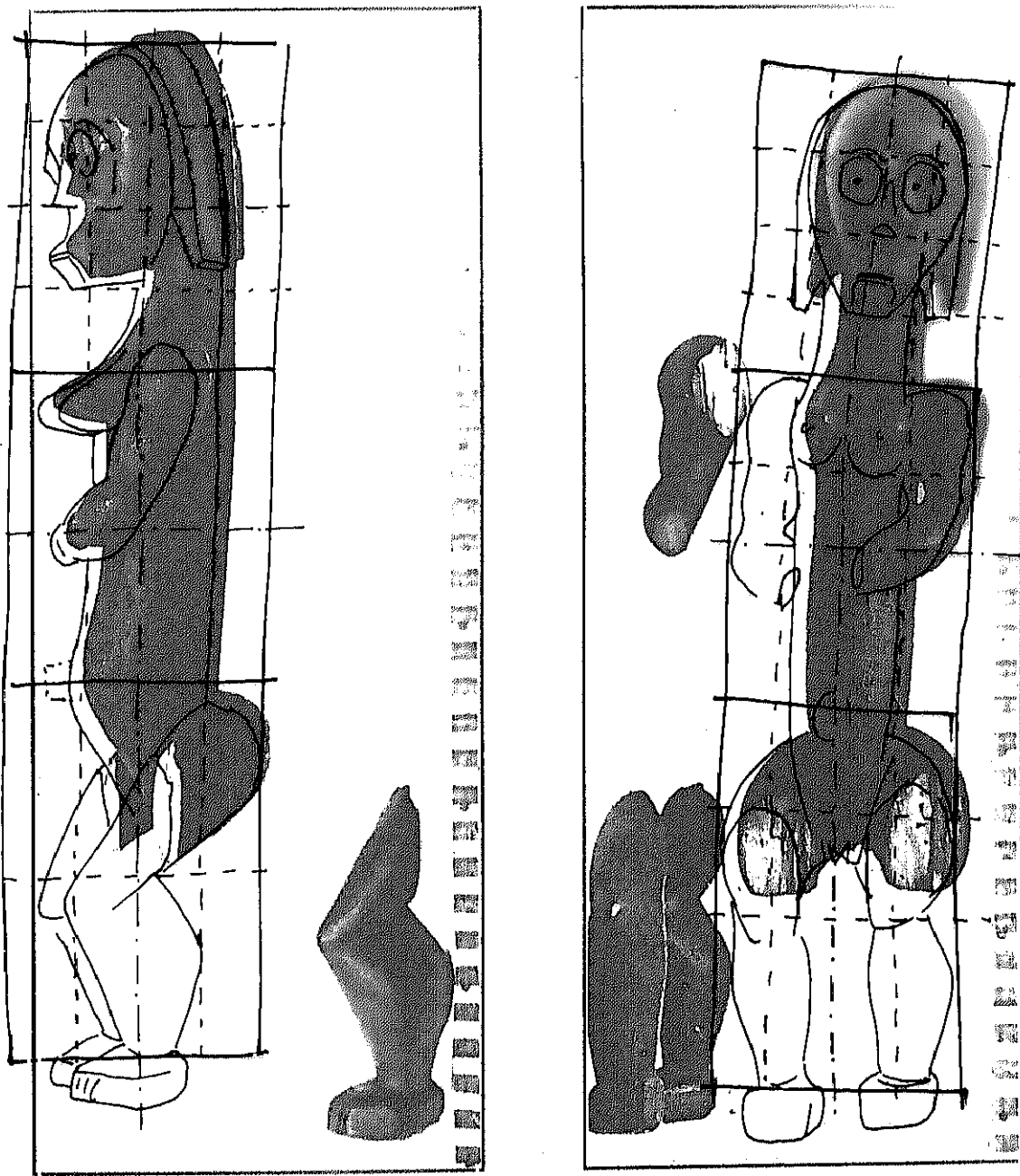
Nº INV.: 372.

Dimensiones: 46 x 15 x 15 cm.

Datación: Probablemente de 1950.

Descripción: Figura de antepasado de sexo indefinido. De influencia claramente occidental, sobre todo en los rasgos del rostro. Posee formas redondeadas y sencillas. Cabeza esférica, con peinado a raya, ojos tallados minuciosamente, nariz grande como la de los blancos y boca pequeña con labios delineados. El tórax se ensancha a la altura del ombligo. Los brazos, al igual que en la LAM.24, se alzan hacia la garganta, sujetando un vaso.

Clasificación: Prototipo clásico $A=B=C$ y $a=b=c$.



LAM.26

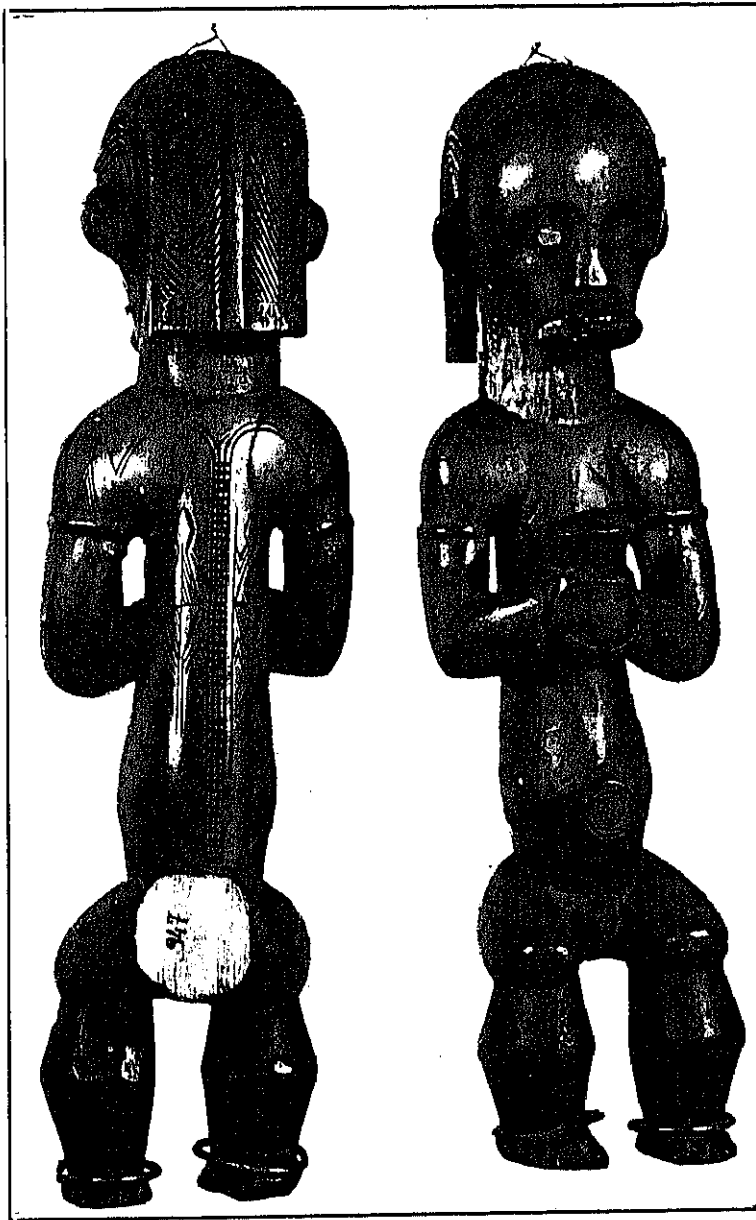
Nº INV.: 1136.

Dimensiones: 59 x 15 x 12 cm.

Datación: Probablemente de 1950.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Recientemente fracturada; se han separado las piernas y el brazo izquierdo y falta la zona de las manos. De formas redondeadas y suavemente naturalistas. Cabeza en forma de huevo invertido, con rostro cóncavo. Los ojos son dos conos casi planos de metal, la nariz puntiaguda y la boca cerrada, pequeña y prominente sobre una barbilla cortante. El tórax aparece enteramente cubierto de motivos ornamentales tomados del tatuaje Fang. Pechos redondeados y proyectados hacia delante. El vientre abultado ha perdido el acabado, presumiblemente cilíndrico. Hombros rotundamente separados del pecho.

Clasificación: Prototipo clásico largo: $A=B=C$ y $a>b=c$.



LAM.27*

Nº INV.: 947.

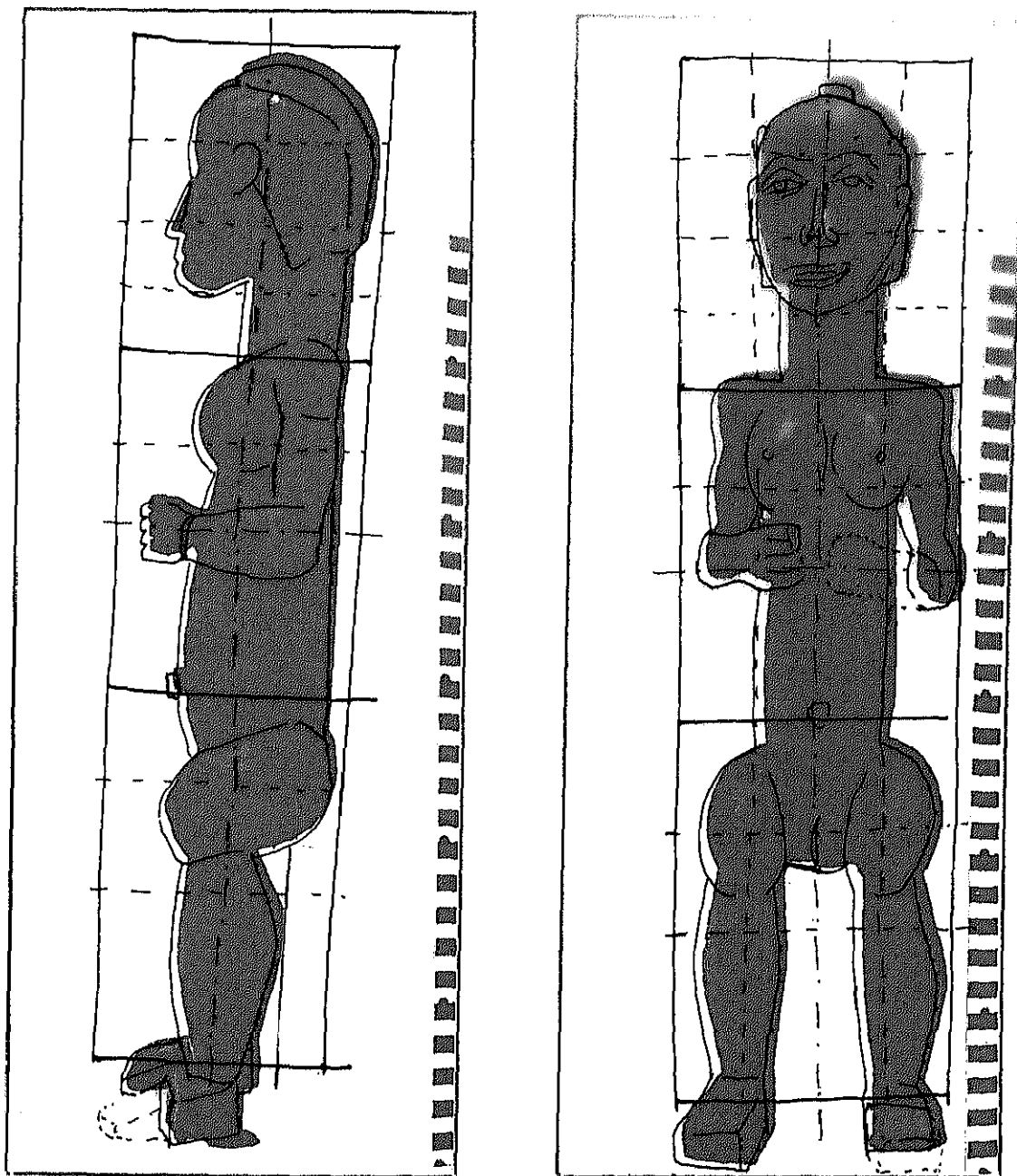
Dimensiones: 50 x 15 x ? cm.

Datación: Siglo XIX, procedente de la expedición de Ossorio. El propio Ossorio la menciona en una conferencia impartida en el Ateneo de Madrid, en 1886.

Descripción: Figura de antepasado masculino. Valiosísimo ejemplar de *Bieri*, profusamente decorado con motivos incisos, tomados del repertorio del tatuaje Fang. Cabeza de frente abombada, rostro escavado en forma de corazón, un ojo de cristal (el otro se ha perdido), nariz triangular y boca a ras de la barbilla, prominente, casi cerrada, mostrando dos hileras de dientes afilados, con una gruesa perforación a la derecha para empotrarle una pipa. Hombros imperceptiblemente separados del pecho, brazos redondeados, con argollas talladas por debajo de los hombros y manos sobre el centro del tórax sosteniendo un vaso. Vientre abultado a la altura del ombligo que va decorado con círculos concéntricos. El extremo de las nalgas se ha perdido, posiblemente junto al vástago que debía llevar anclado. Muslos cortos y pantorrillas romboidales, con argollas metálicas en los tobillos.

Clasificación: Prototipo clásico: A=B=C y presuntamente: a=b=(c).

(* En la época en que tomé las fotografías de las piezas del Museo, este interesante *Bieri* se encontraba ausente en alguna exposición itinerante. Era de rigor su inclusión en el trabajo, por lo que decidí presentar al menos una reproducción de su imagen publicada por Marta Sierra en "Tallas y máscaras africanas en el Museo Nacional de Etnología", pag. 109, Ministerio de Cultura, Madrid 1980 y en "Tallas y máscaras africanas", pag. 57, Ministerio de Cultura, Madrid 1986).



LAM.28

Nº INV.: 1160.

Dimensiones: 68 x 16 x 13 cm.

Datación: Siglo XX.

Descripción: Figura de antepasado femenino. De influencia occidental, formas redondeadas y apariencia naturalista. Cabeza ovalada de rostro expresivo, con ojos almendrados bajo unas anchas cejas ligeramente resaltadas, nariz grande y aguileña y boca sonriente y entreabierta, mostrando las dos hileras de dientes. Sobre el cuello lleva un collar de pequeñas cuentas. Pechos anchos y abultados, brazos con la musculatura bien diferenciada y manos hacia el centro del tórax (falta la mano izquierda). Ombligo estrecho. Muslos cortos y largas pantorrillas.

Clasificación: Prototipo clásico largo: $A=B=C$ y $a>b=c$.



LAM.29

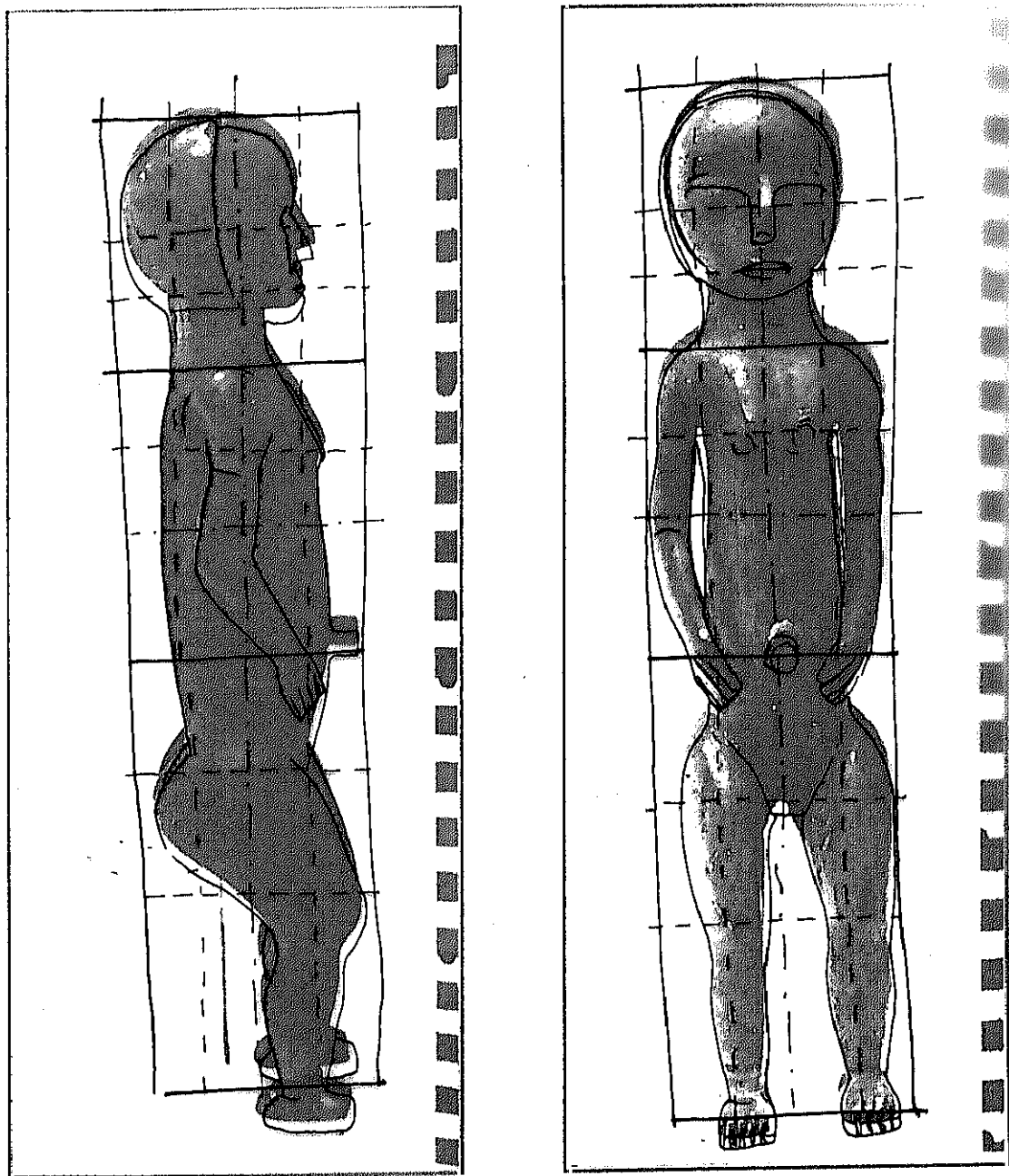
Nº INV.: 370.

Dimensiones: 53 x 12 x 11 cm.

Datación: Siglo XX, procede del Museo de Africa del Fondo de la Dirección General de Plazas y Provincias Africanas.

Descripción: Figura de antepasado de sexo indefinido. Con una considerable influencia occidental, sobre todo en el modelado naturalista del rostro. El casco se independiza marcadamente de la cabeza, quedando como superpuesto a ésta. el tórax se infla, adoptando una forma romboidal de anchura máxima a la altura del ombligo. Los brazos resultan especialmente cortos. Entre sus pequeñas manos sostiene un vaso ancho. Las piernas están muy levemente flexionadas, casi rectas. Los pies se asientan sobre una pequeña peana cúbica.

Clasificación: Variante: A=B<C.



LAM.30

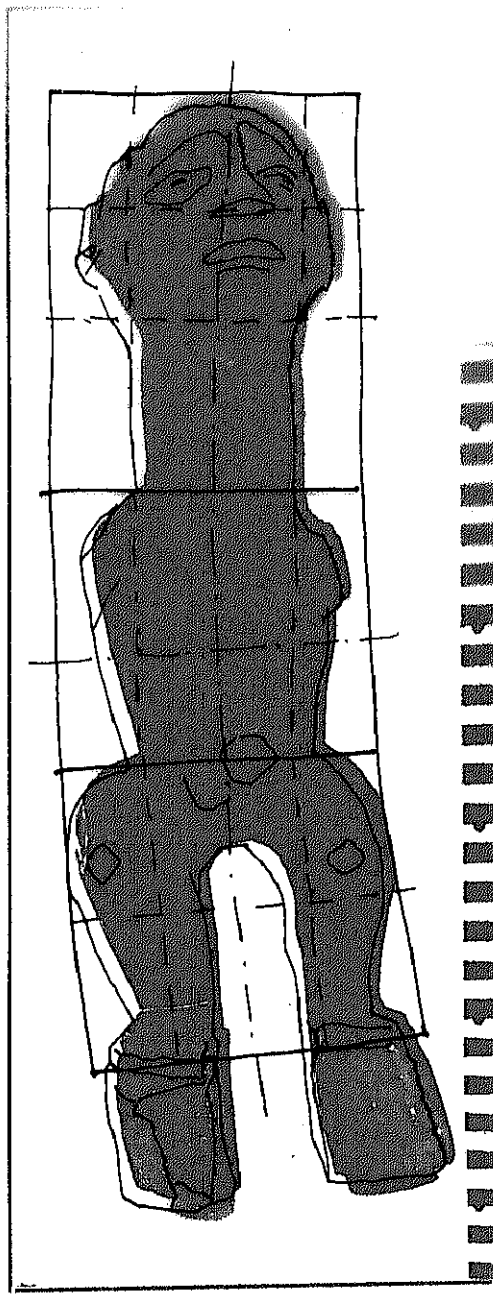
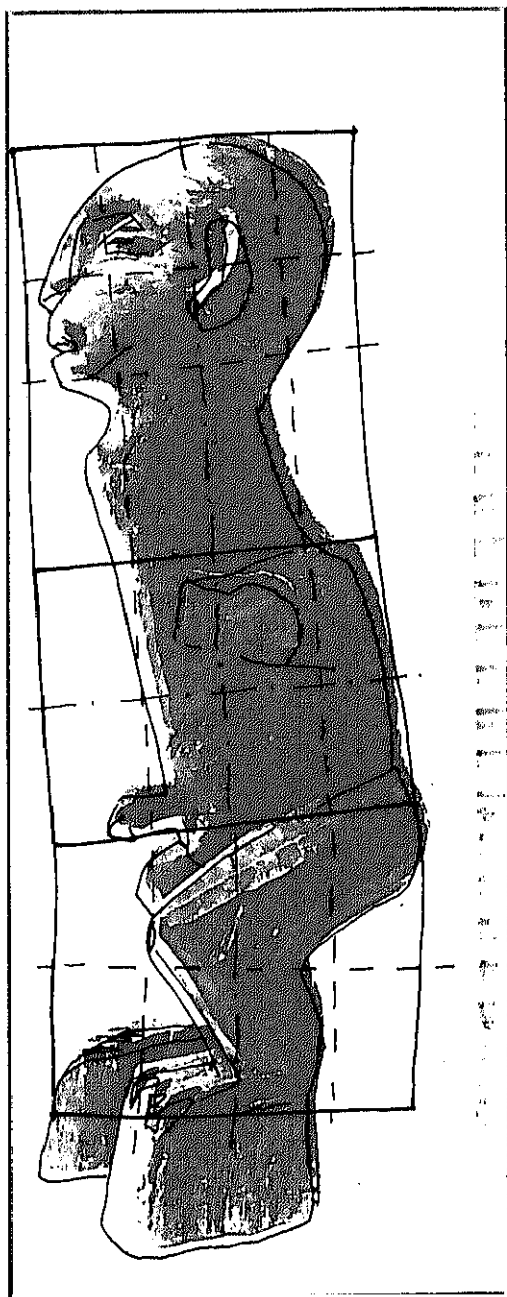
Nº INV.: 371.

Dimensiones: 35 x 8 x 8 cm.

Datación: Siglo XX, procedente del Museo de Africa.

Descripción: Figura de antepasado femenino. De influencia occidental manifiesta en su mayor organicidad, naturalismo y redondez. Cabeza esférica con rostro amplio, los ojos quedan sugeridos en la sombra profunda que crea el encuentro de las cejas con los pómulos elevados y salientes, la nariz recta y más bien grande y la boca entreabierta en forma de hoja. Todo el cuerpo esta modelado sin rupturas, con transiciones siempre suaves. El tórax es voluminoso, sobre todo de perfil, con dos sutiles pechos. Los brazos delgados bajan, paralelos al tórax, apoyando las manos a la altura del ombligo. Las piernas mantienen una mínima flexión. Muslos y pantorrillas se funden creando un único y armonioso volumen, prescindiendo del típico rompimiento que marcan las rodillas en la mayoría de los *Bieri*.

Clasificación: Variante total: $A < B < C$ y $a(A) = b(A) = c(A)$.



LAM.31

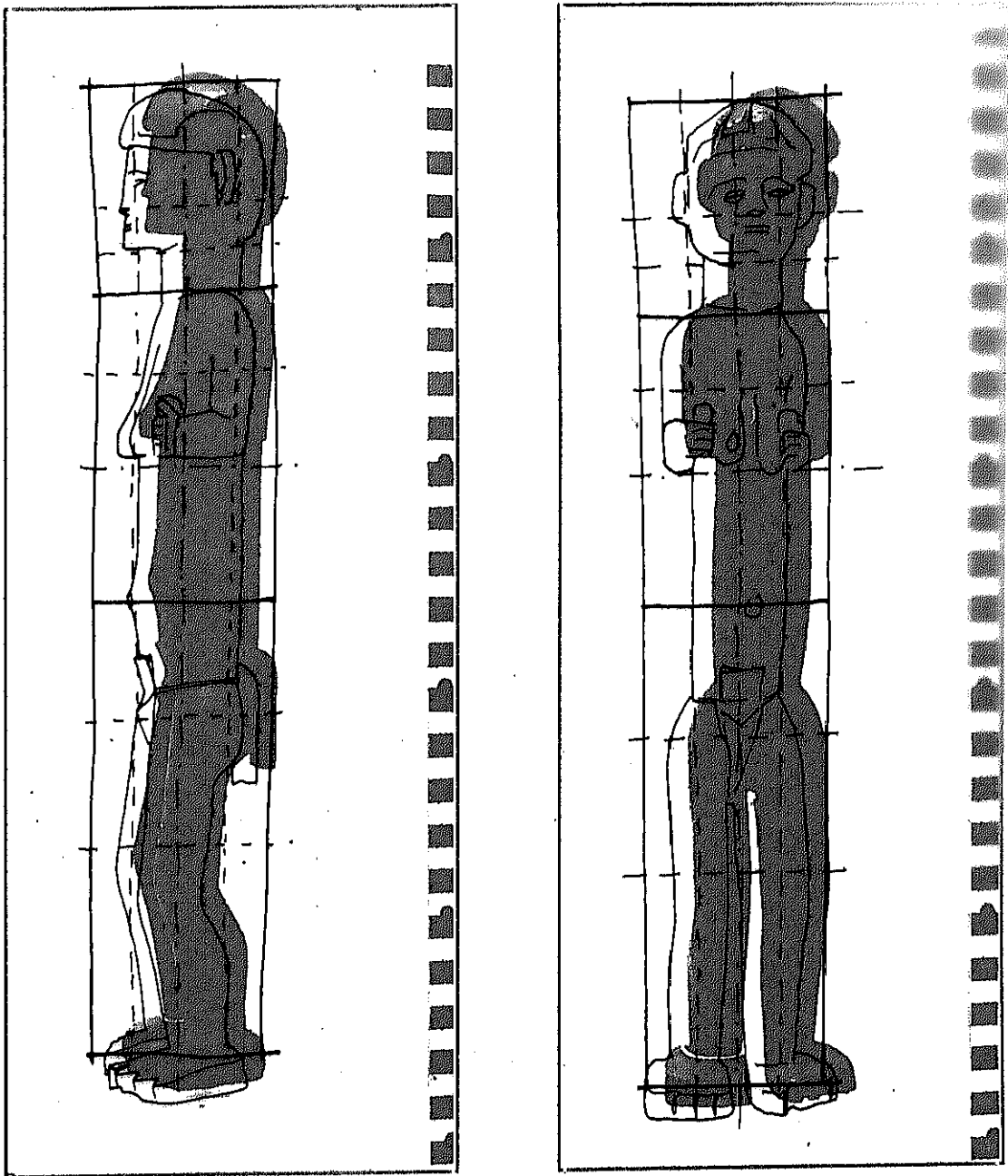
Nº INV.: 833.

Dimensiones: 44 x 18 x 18 cm.

Datación: Siglo XX.

Descripción: Figura de antepasado masculino. En la ficha del inventario dice textualmente: "*Bieri* a medio tallar". Pero este ejemplar, en efecto a medio tallar, se salta toda las normativas de un verdadero *Bieri*, por ejemplo: la cabeza está reclinada hacia atrás, el rostro es más convexo que cóncavo, la frente corta y retrasada, carece de casco, peinado o penacho, el cuello presenta una torsión inconcebible y es más delgado que el cuerpo, el sexo ocupa el lugar reservado al ombligo y en las piernas se aprecia una notable asimetría. Además la postura global del cuerpo está totalmente desequilibrada hacia delante. Y por último su composición presenta la única excepción de todos los análisis con el modulo A mayor que el B y el C.

Clasificación: Variante sospechosa: $A > B \approx C$.



LAM.32

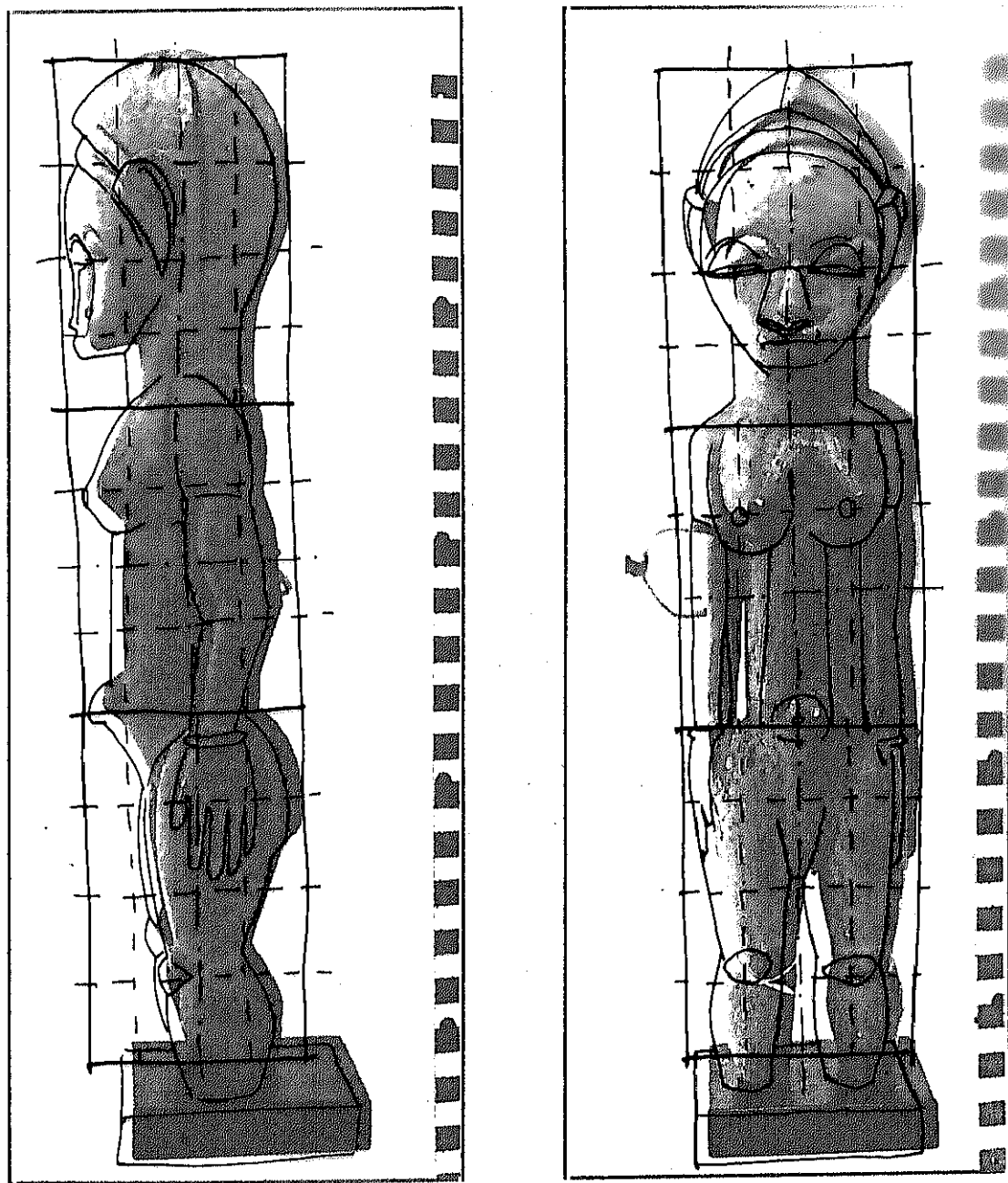
Nº INV.: 1049.

Dimensiones: 50 x 7 x 6 cm.

Datación: Siglo XX.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Muy poco queda en esta pieza que recuerde a la estructura y apariencia de un auténtico *Bieri*: por lo pronto su esbeltez que le aproxima a las proporciones reales de una persona adulta o el acentuado naturalismo del rostro, incluso la atípica posición de las manos, separadas entre si y situadas a la altura de los pechos, en vez de por debajo de ellos. Mantiene en todo caso, el hieratismo, la frontalidad, la simetría, la mayor o menor flexión de sus extremidades y el ombligo prominente. Como detalle curioso, obsérvese que el taparrabos está también tallado.

Clasificación: Variante total: A<B<C.



LAM.33

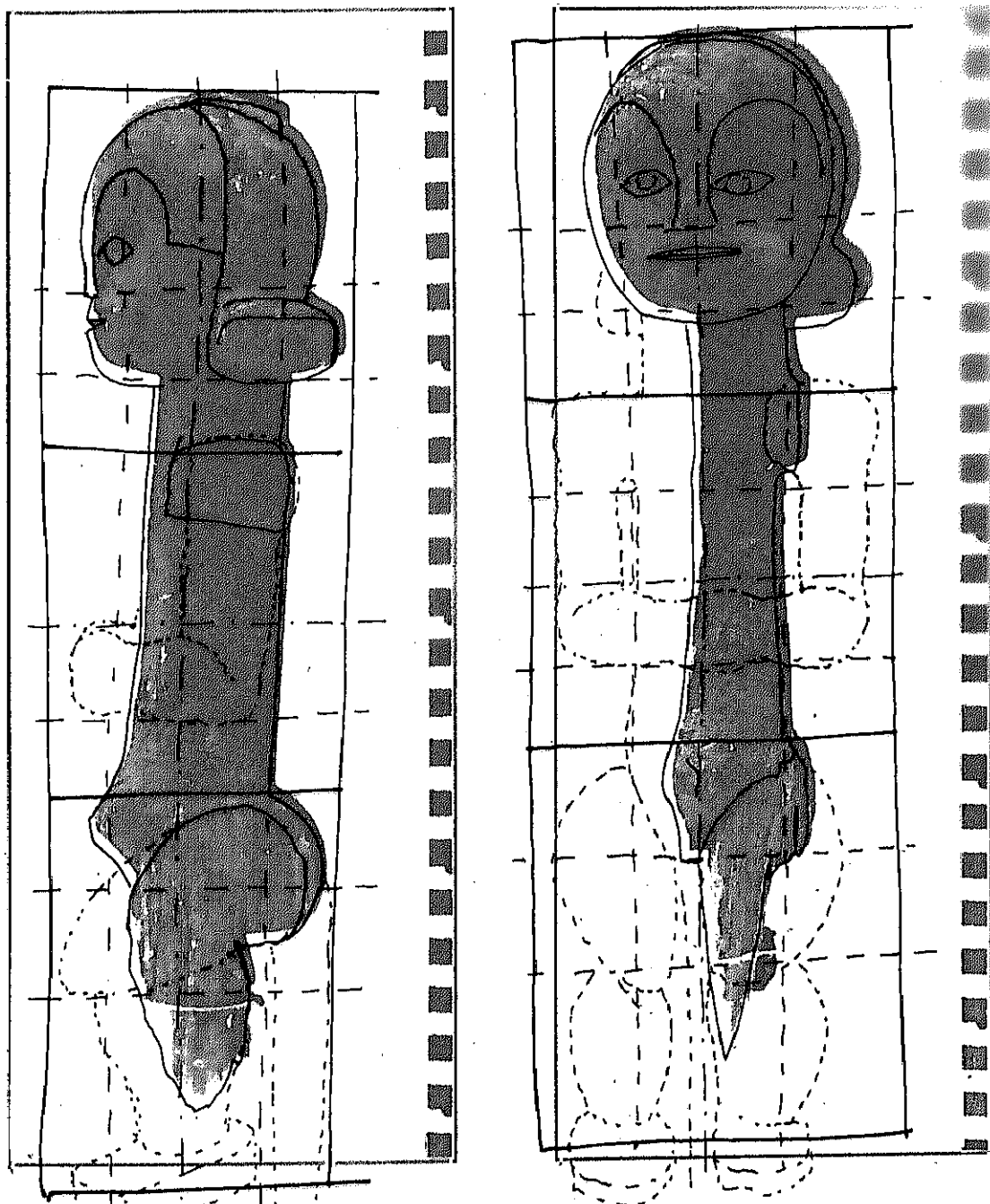
Nº INV.: 1000.

Dimensiones: 44 x 10 x 10 cm.

Datación: Siglo XX, procede del inventario de 1958 del Museo de Africa.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Presenta una indudable influencia del estilo *Mvai* (ver 8.1.1): rostro triangular, con grandes párpados superiores que le dan ese aire de introversión, gorro de tres crestas, ombligo semiesférico y tatuaje recto entre el ombligo y el pecho (en este caso simplemente abocetado, sin haber llegado a grabar los motivos, lo que me hace pensar que se trate de una pieza inacabada). Por otra parte, los brazos descendiendo rectos hasta las caderas y las piernas, igualmente sin flexionar, son característicos del estilo *Mvai* de transición, en otras palabras, de la estatuaria de Ndutumu Singhó (fig.8.5.6), también la fecha en que fue adquirido hace más que probable que se trate de una obra de este autor o en todo caso de su escuela. La estatua carece de pies, gracias a lo cual encaja en las proporciones de nuestro prototipo

Clasificación: Prototipo clásico alargado: $A=B=C$ y $a>b=c$.



LAM.34

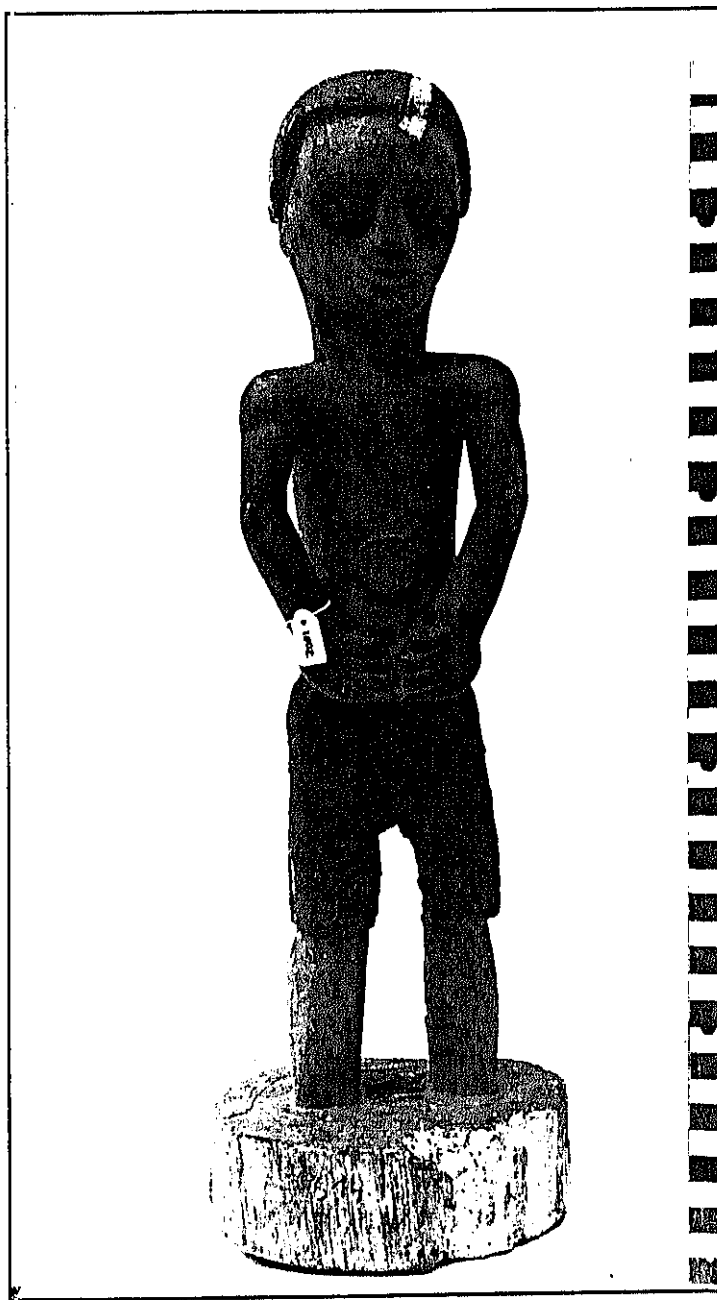
Nº INV.: 737.

Dimensiones: ? x ? x ? cm.

Datación: Siglo XX, procede del Museo de Africa.

Descripción: Fragmento de figura de antepasado. Aunque lo que queda de esta pieza no pasa de ser un 50% del original, permite sacar no pocas consecuencias e incluso aventurar una hipotética reconstrucción. Su factura tosca se evidencia en las imperfecciones de los acabados redondeados de la cabeza. Los arcos de las cejas han tenido que ser grabados ya que la típica concavidad en forma de corazón que tan elegantemente los define en las piezas de calidad, aquí no ha sabido resolverse. Los ojos romboidales horadados, la fácil solución dada a la boca, etc, delatan un trabajo apresurado, poco experto y complaciente con cierto naturalismo. Lo que se conserva del tatuaje parece más una ornamentación gratuita que un auténtico motivo simbólico (el tatuaje del rostro, por ejemplo, sirve, sobre todo, para resaltar las formas que la talla por sí sola no ha podido conseguir).

Clasificación: Posible reconstrucción ateniéndose al prototipo clásico.



LAM.35

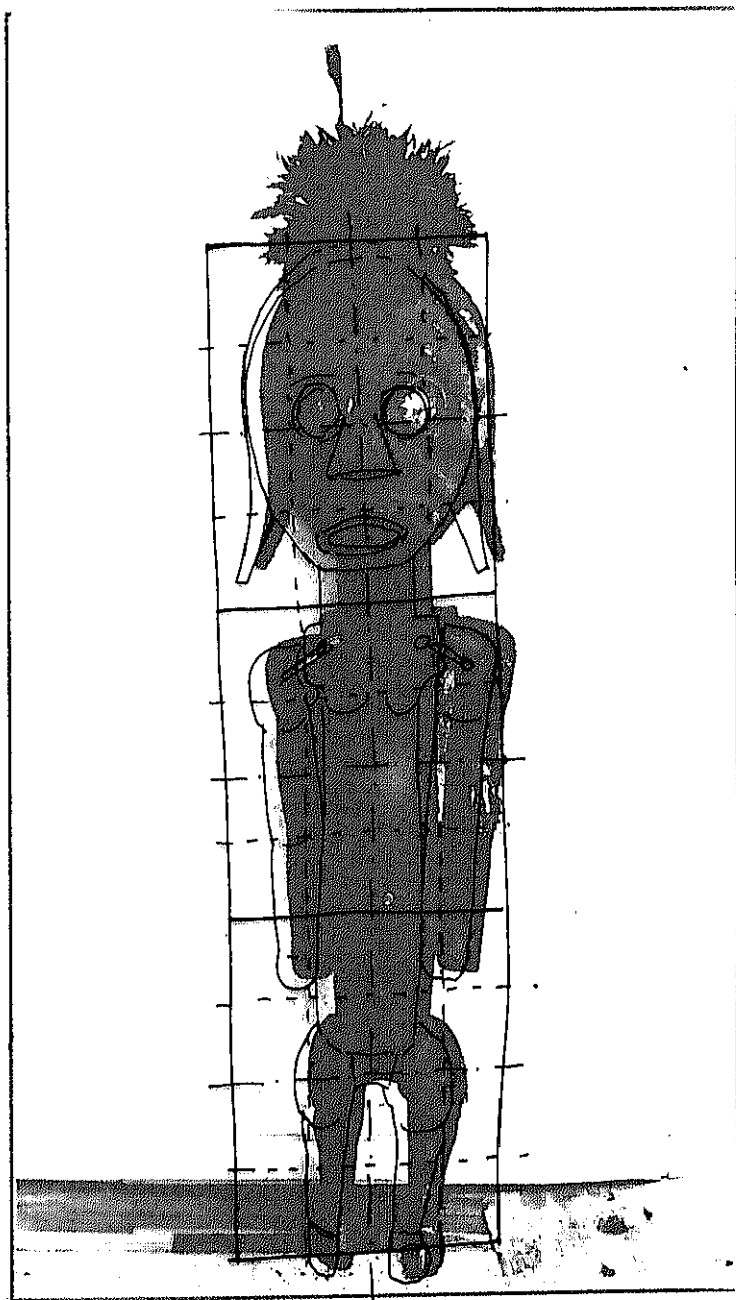
Nº INV.: 1002.

Dimensiones: 39 x 11 x 8 cm.

Datación: Siglo XX.

Descripción: Figura de transición, realizada al gusto colonial. Muy poco queda aquí de la potencia y la extravagancia de los originales *Bieri*. El expresivo y armonioso juego de flexiones con que los antiguos ejemplares representaban brazos y piernas ha sido sustituido por extremidades suaves y estiradas que tienden a "normalizar" el canon de las posturas y proporciones de las figuras. El misterio de las pátinas se ha transformado en esta pieza en el coloreado maquinal de las zonas correspondientes: pantalones y pelo. Sin embargo todavía se conserva el protagonismo a toda prueba del ombligo prominente (observemos que en las obras más modernas, el ombligo pasa de su situación en el segundo tercio de la figura, a la mitad, como consecuencia del estiramiento de las proporciones que se manifiesta fundamentalmente en el módulo C).

Clasificación: Prototipo clásico con un cuarto módulo: A=B=C="D".



LAM36

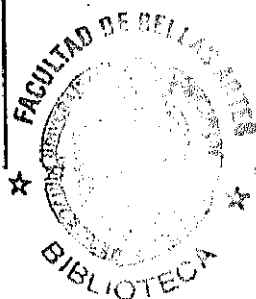
Nº INV.: 1255.

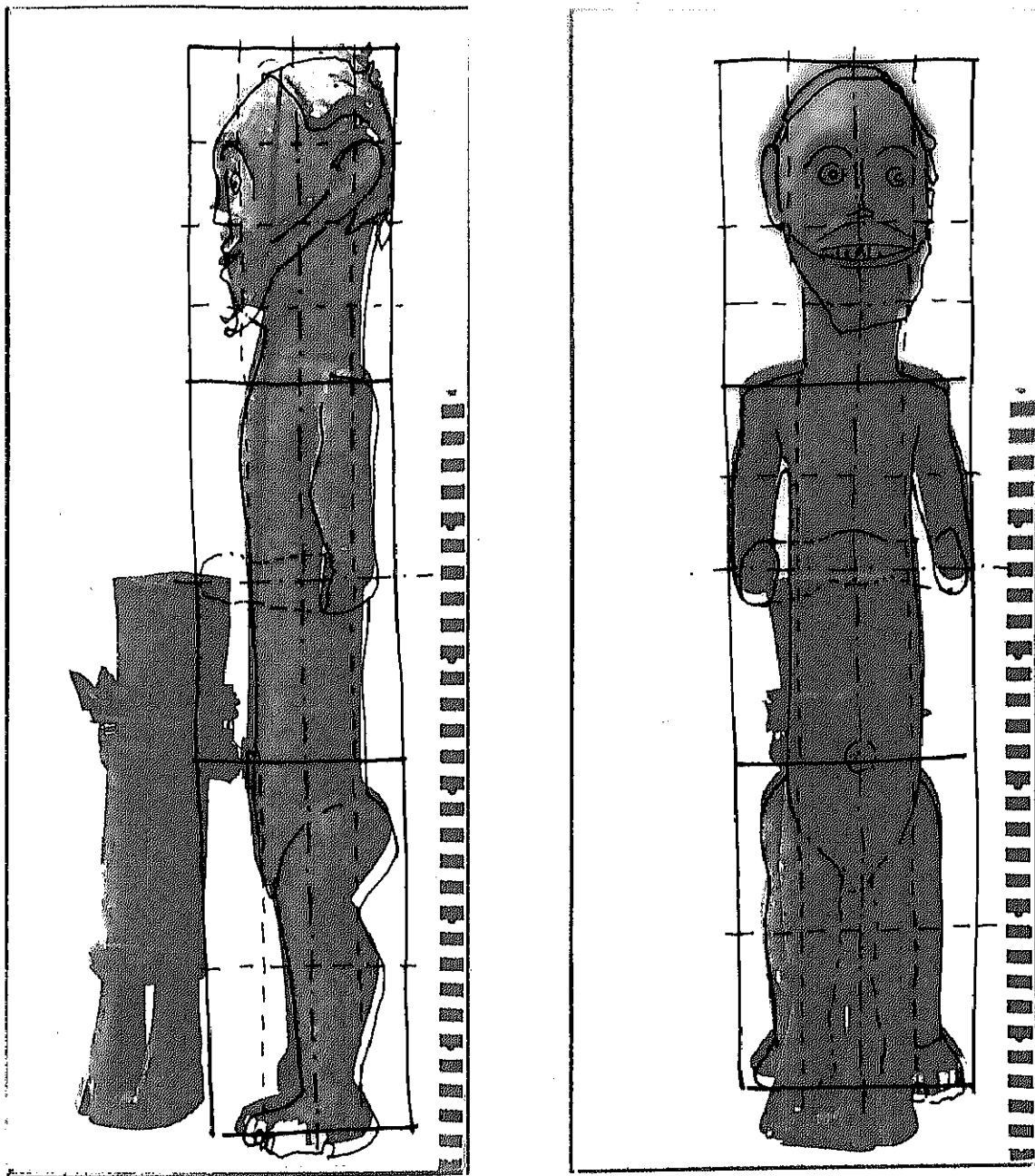
Dimensiones: 110 x 30 cm.

Datación: Siglo XX.

Descripción: Figura de antepasado. A pesar de su dimensiones, demasiado grandes en comparación con las vistas hasta ahora, la estatua se rige básicamente por las mismas leyes formales de un *Bieri*: Las clásicas proporciones de un tercio, frontalidad, simetría, rostro en forma de corazón, ojos nariz y boca representados mediante soluciones tradicionales, anchura del cuello igual a la del tórax, piernas flexionadas, extremidades cortas, ombligo prominente, etc. Por todo ello parece indiscutible su relación con los *Bieri* y por lo tanto con el culto *Melan*, sería lo que se denomina un *Namborobiang* (ver 6.3.), figura de antepasado de gran tamaño que se utilizaba en el *Melan*, haciéndola bailar en una pantomima. De ahí los brazos exentos, unidos al cuerpo por una simple cuerda que justifica el hecho de que estos no se crucen sobre el pecho, lo que impediría su movilidad.

Clasificación: Prototipo clásico ancho: $A=B=C$ y $a=b>c$.





LAM.37

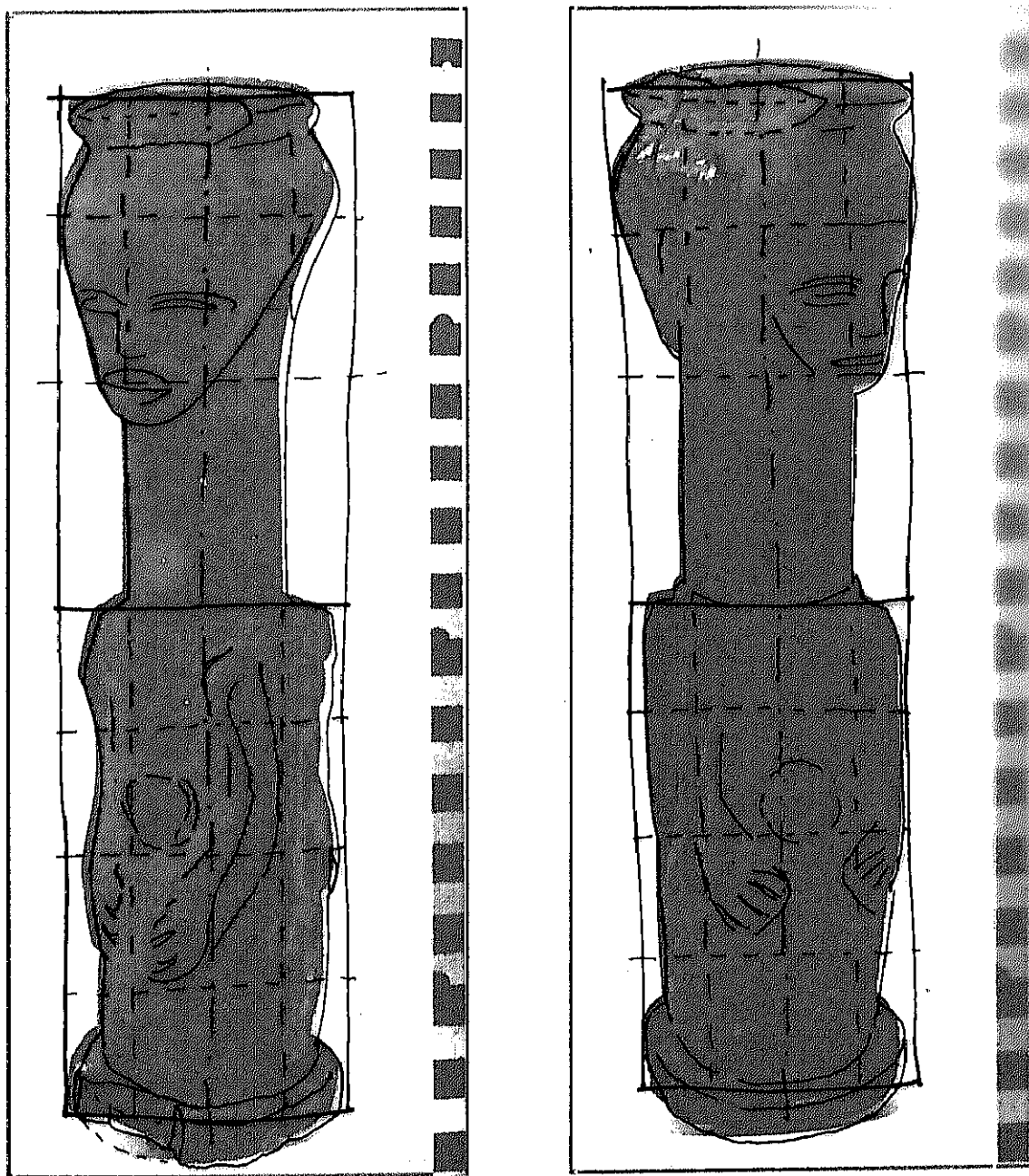
Nº INV.: 1256.

Dimensiones: 90 x 20 x 13 cm.

Datación: Siglo XX.

Descripción: Figura con cierta inspiración en los *Bieri*, aunque de aspecto y función más informal. Se trata de un personaje, seguramente en actitud de estar tocando el tambor *Mbeng* (ver 5.8.) (no lo sabemos ya que se han perdido las manos y los antebrazos). La cabeza ovalada, con rostro ligeramente cóncavo, ojos y cejas pintados, nariz recta, boca grande con labios en forma de huso y dientes asomando. Lleva una gorro y barba postiza de cuero, clavados con tachuelas. El cuello es más estrecho de lo habitual, en relación con el tórax. Los brazos delgados y suavemente musculados y las piernas de muslos cortos y pantorrillas apuntadas hacia atrás, como sucede en la mayoría de los *Bieri*.

Clasificación: Variación: A<B=C.



LAM.38

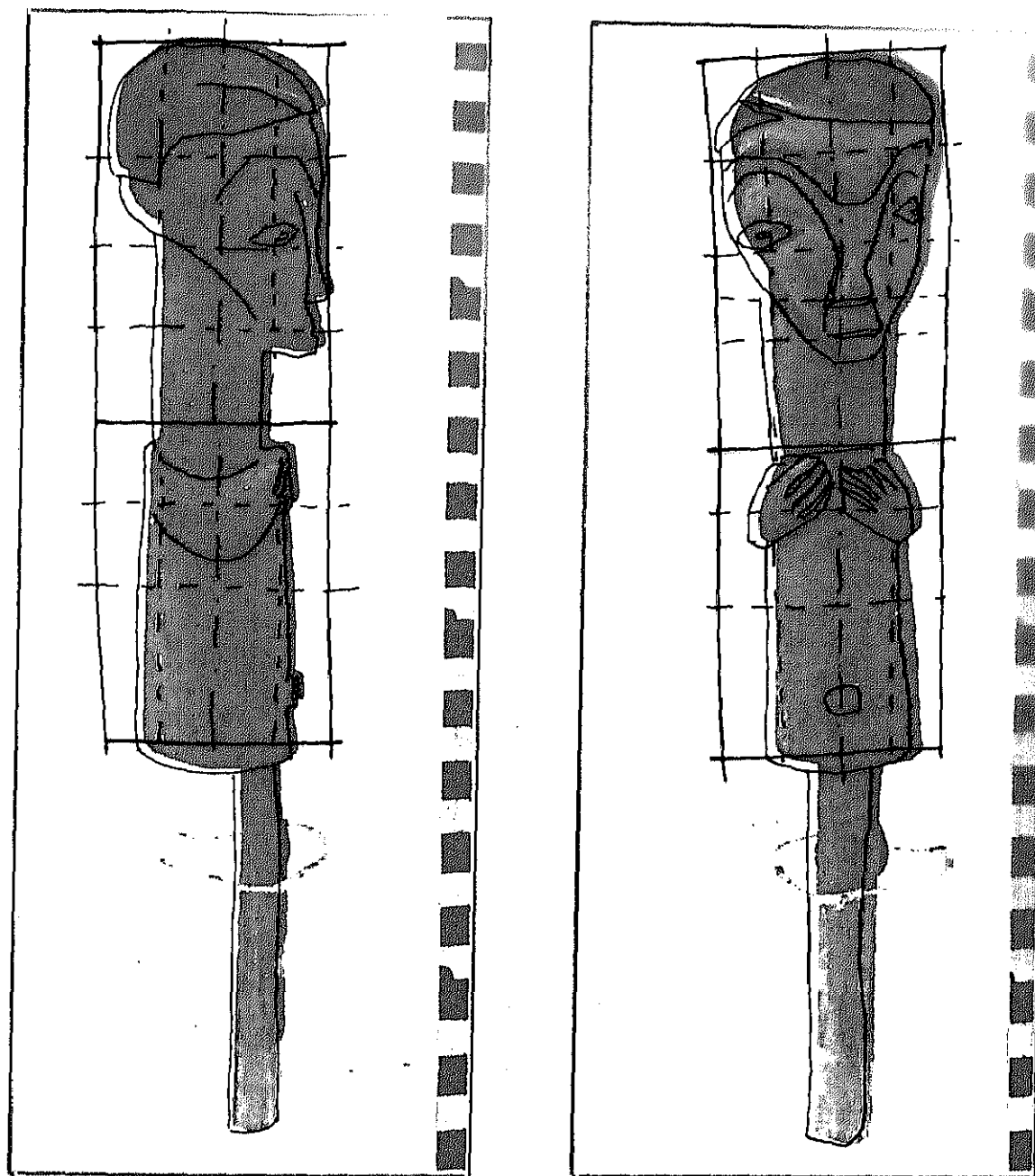
Nº INV.: 738.

Dimensiones: 30 x 10 x 10 cm.

Datación: Siglo XX, procede del inventario de 1958 del Museo de Africa, recogido por la expedición del I.D.E.A. en el poblado de Abumeyeme (Nsoc).

Descripción: Figura de antepasado de sexo indefinido. Curiosa estatuilla bifronte de factura bastante tosca, en la que las diferentes partes del cuerpo apenas se insinúan, prácticamente se mantiene la apariencia del bloque de madera de donde se partió, sobre el que, mediante ligeras intervenciones, se han sugerido las dos caras en forma de pera invertida y de rasgos muy esquemáticos, el cuello largo y ancho, dos pares de brazos y un par de ombligos que, extrañamente, se sitúan a la altura del plexo solar. Las piernas quedan mínimamente aludidas en el ensanchamiento de la base que le sirve de peana. A pesar de no respetar, ni aproximadamente, el prototipo clásico, su composición obedece en todo momento a particiones simples de un tercio o un medio.

Clasificación: Composición atípica.



LAM.39

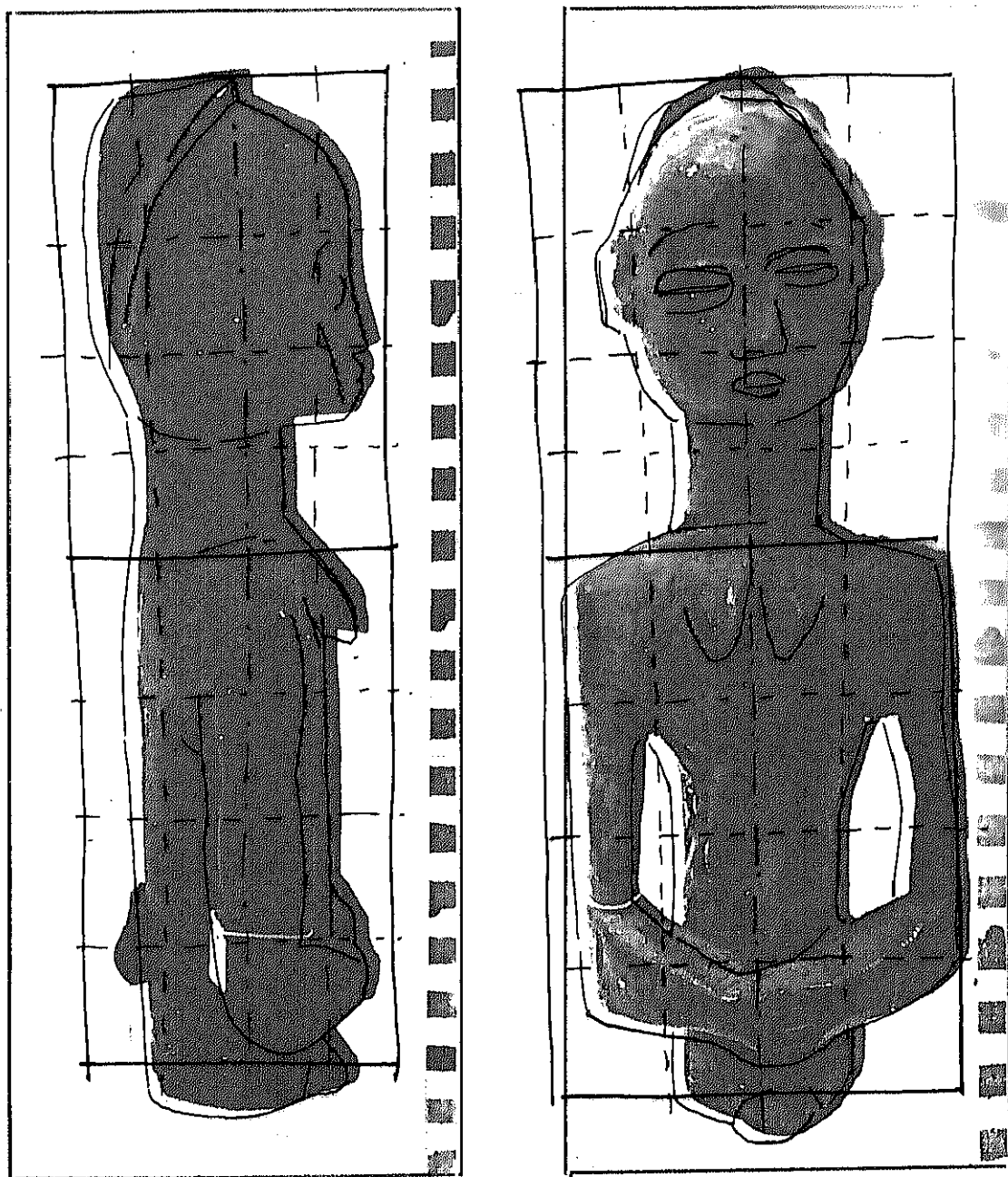
Nº INV.: 740.

Dimensiones: 31 x 7 x 7 cm.

Datación: Siglo XX, procede del inventario de 1958 del Museo de Africa, recogido por la expedición del I.D.E.A. en el poblado de Abumeyeme (Nsoc).

Descripción: Figura de antepasado de sexo indefinido. Como transición entre las cabezas exentas (ver LAM.42,43) y las figuras completas, se encuentran, en ocasiones, ejemplares intermedios como éste, que solo presentan los módulos A y B es decir, cabeza-cuello y tórax superior, el módulo C, correspondiente al vientre-piernas, está representado por el propio bote-relicario. La pieza en cuestión, delata influencias occidentales en el tratamiento de los ojos y en el hecho de pintar de negro el cabello y las cejas. Su aspecto general es torpe y desgarrado

Clasificación: Prototipo clásico largo, sin módulo C: $A=B$, y $a>b=c$.



LAM.40

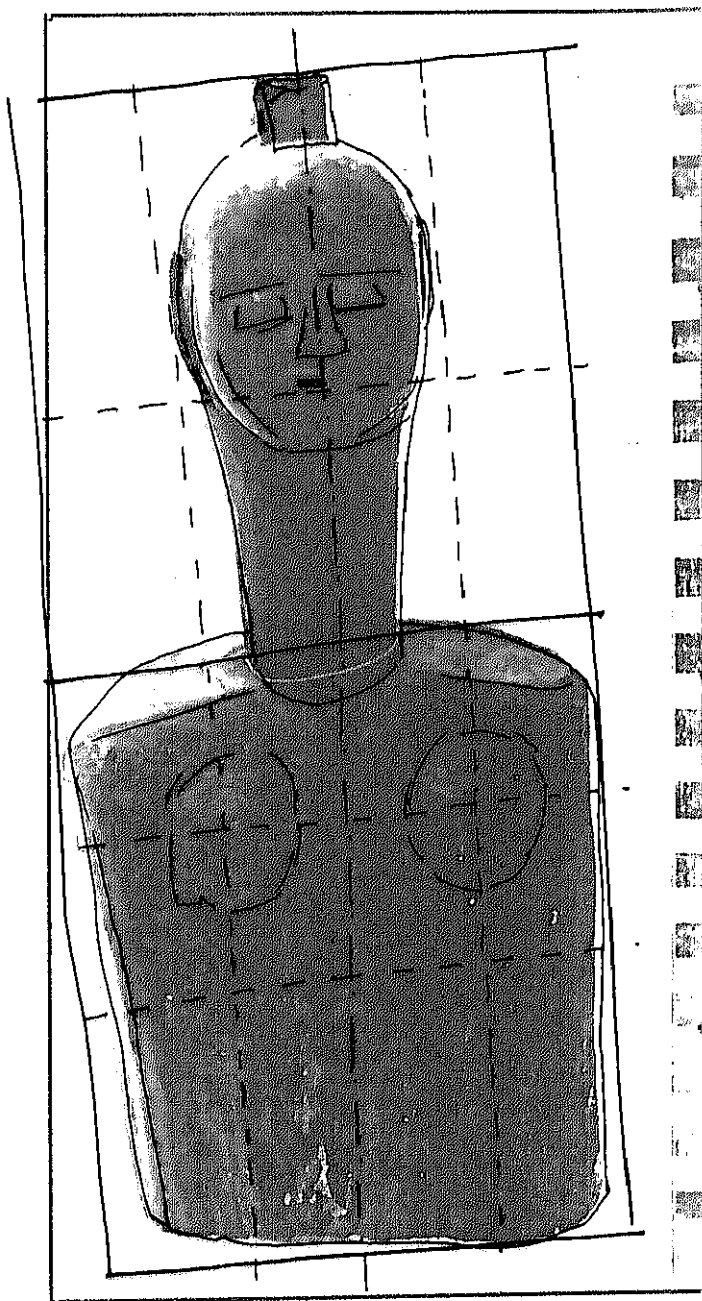
Nº INV.: 404.

Dimensiones: 35 x 15 x 11 cm.

Datación: Siglo XX, procede del Fondo de la Dirección General de Plazas y Provincias Africanas y está registrada en el inventario de 1955 del Museo de Africa.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Tallada en madera de Palo rojo, carece, lo mismo que en el caso anterior, del módulo C. Confirma nuestra hipótesis de la "división umbilical" el hecho de que la estatua se haya cortado precisamente a la altura del ombligo. De factura torpe pero de efecto delicado y sensible, probablemente la dureza de la madera ha condicionado mucho el trabajo al no contar con herramientas adecuadas. La cabeza esférica con el rostro ligeramente escavado, ojos en forma de grano de café, nariz triangular, y boca pequeña y cerrada. El cuello algo estrecho, tórax recto, con dos diminutos pechos colgantes a la altura de la garganta. Brazos suavemente musculados y manos unidas por encima del ombligo.

Clasificación: Prototipo clásico ancho, sin módulo C: $A=B$, y $a=b>c$.



LAM.41

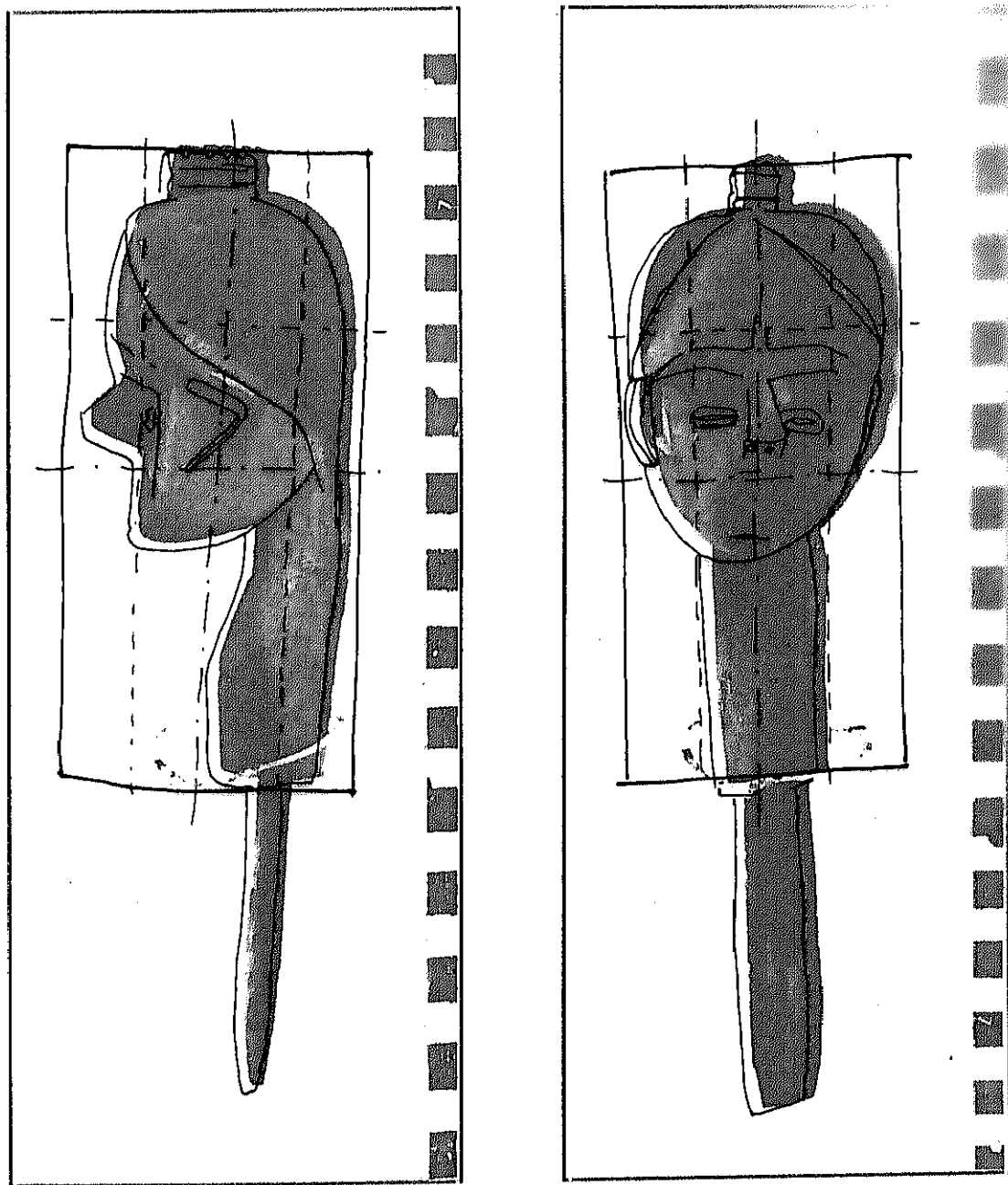
Nº INV.: 1001.

Dimensiones: 31 x 15 x 9 cm.

Datación: Siglo XX, procede del inventario de 1958 del Museo de Africa.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Busto muy esquemático un tanto alejado de las características de un *Bieri*. Cabeza redonda, con penacho central, rostro aplanado, y rasgos simples y rectilíneos. El cuello largo se une a un tórax apenas esbozado, en el que se aprecian dos pechos semiesféricos. No hay rastro de hombros, brazos ni ombligo.

Clasificación: Ejemplar atípico.



LAM.42

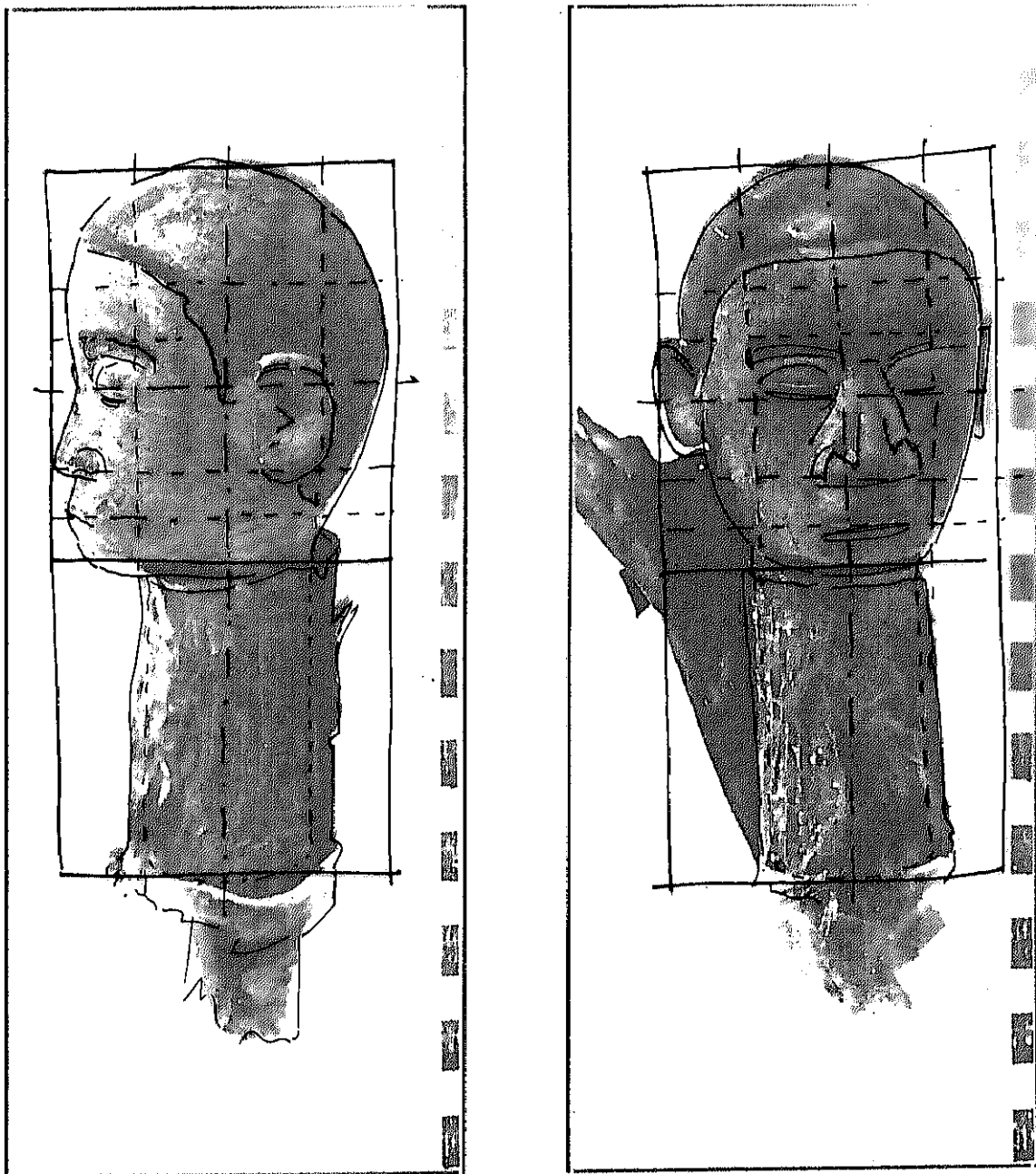
Nº INV.: 739.

Dimensiones: 15 x 7 x 7 cm.

Datación: Del inventario de 1958 del Museo de Africa. Fang Ocac, procedente de Temelón, recogido por Mateu durante la expedición del I.D.E.A. de 1948..

Descripción: Cabeza de antepasado. En un principio los *Bieri* se limitaron a cabezas talladas representando el retrato de algún célebre antepasado que se colocaban sobre el bote-relicario *Nsec bieri*. En algunos poblados esta costumbre se mantuvo y las figuras completas nunca llegaron a sustituir a las cabezas exentas. Si la pieza de la LAM.40, confirmaba la hipótesis de la división umbilical, esta otra, confirma la división a la altura del nacimiento del cuello es decir, la parte representada comprende exactamente nuestro modulo A: cabeza-cuello.

Clasificación: Prototipo clásico alargado de un solo módulo: A y $a > b = c$.



LAM.43

Nº INV.: 741.

Dimensiones: 16 x 8 x 8 cm.

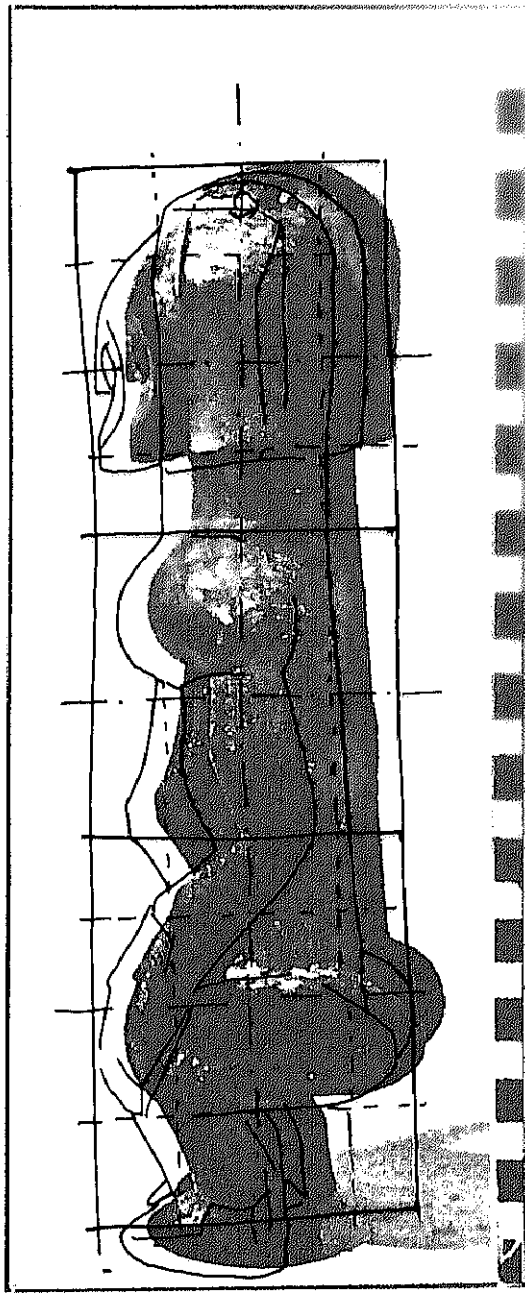
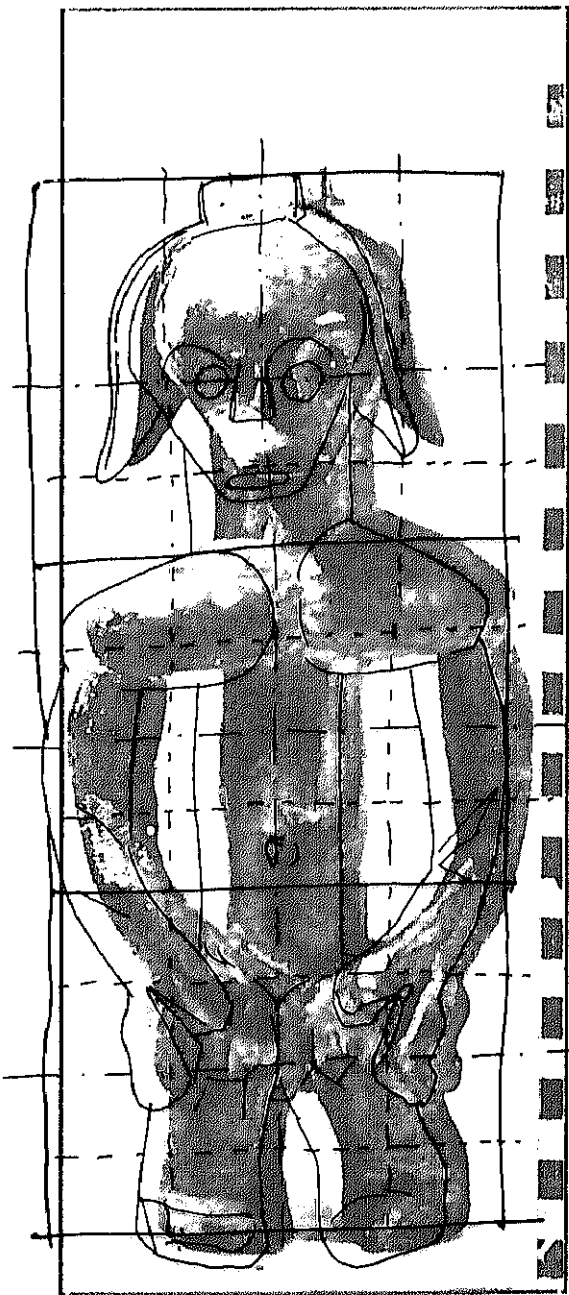
Datación: Siglo XX, procedente del inventario de 1948, del Museo de Africa, recogido en el clan Yemachin (Ocac) en Evinayong, por la expedición del I.D.E.A. de 1948.

Descripción: Cabeza de antepasado. A pesar de su incuestionable influencia europea, conserva la enigmática expresión introvertida de los *Bieri* puros. Cabeza redondeada, con rostro ligeramente cóncavo, ojos cerrados, nariz triangular y boca pequeña, cerrada y algo prominente. De un naturalismo contenido, la pieza es un híbrido perfecto entre lo tradicional y lo colonial. El cuello lleva una funda de cuero.

Clasificación: Prototipo clásico alargado de un solo módulo: A y $a > b = c$.

7.4.2. PIEZAS DEL MUSEO ETNOLOGICO DE BARCELONA.

Reúne piezas, en conjunto, más modernas y mejor documentadas que las del Museo madrileño, procedentes, salvo el caso de alguna donación o compra a particulares (figuras adquiridas a los herederos del General Núñez de Prado en 1937-38, etc), de las expediciones del I.D.E.A. encabezadas por Panyella alrededor de los años 50. Aunque la colección carece de ejemplares del clásico *Bieri* Fang auténticamente relevantes, posee, en cambio, algunas piezas modernas muy interesantes para el estudio del Arte Fang de la época de transición, con obras de artistas tan representativos con Ongüe Eló, Eyama Oná, Ndutumu Singhó o el último escultor de clan, Ondo Eyé.



LAM.44

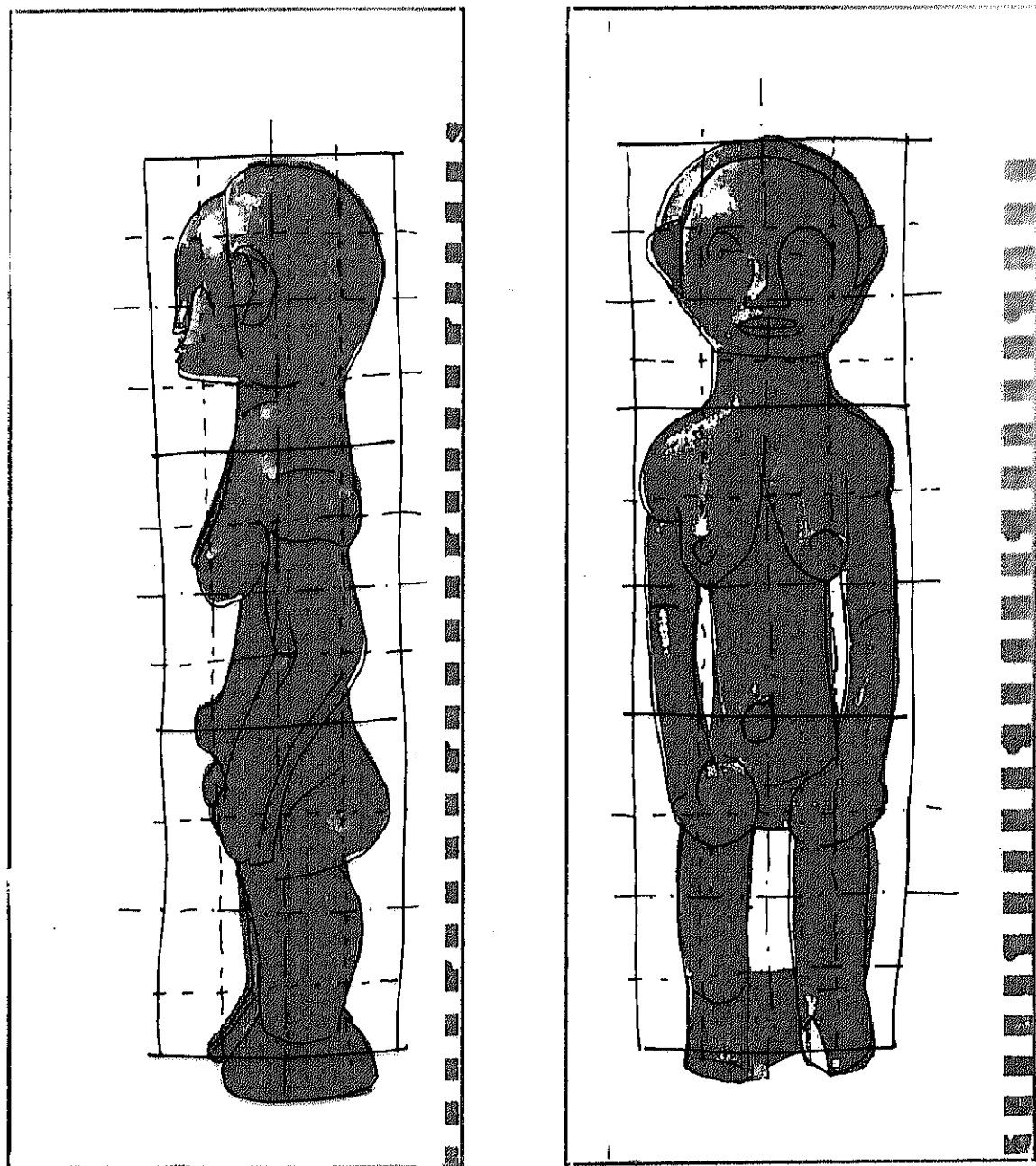
Nº INV.: 28-5.

Dimensiones: 26 x 11 x 8 cm.

Datación: Siglo XX.

Descripción: Figura de antepasado de sexo indefinido. Tallado sobre madera rojiza con una pátina clara amarilla-verdosa. Cabeza en forma de peonza con el rostro rotundamente escavado en forma de corazón, tachuelas a modo de ojos, nariz recta y boca al ras de la barbilla, algo abierta y prominente. Casco de alas muy abiertas. Hombros fundidos a los pechos formando gruesos volúmenes. Brazos con suave musculatura, descendiendo, muy separados del tórax, hasta apoyar, sus grandes y esquemáticas manos, sobre los muslos. Tórax recto con el ombligo un tanto elevado, marcado mediante una fuerte prominencia. Piernas cortas y flexionadas a 90°, con la particularidad de que las rodillas se tocan. Carece de vástago.

Clasificación: Variante A=C>B



LAM.45

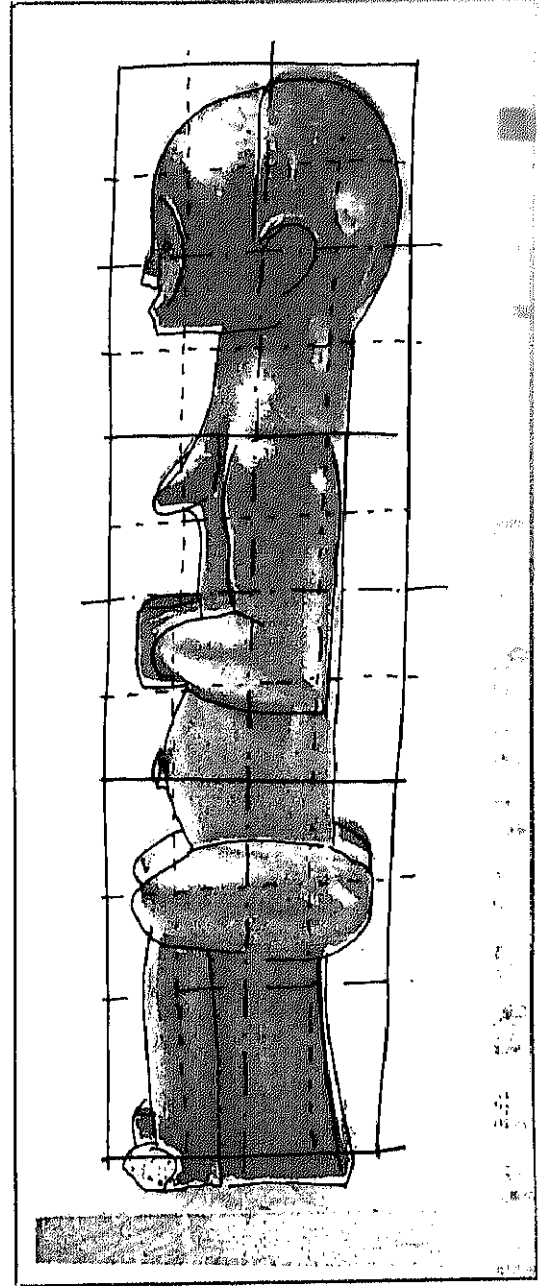
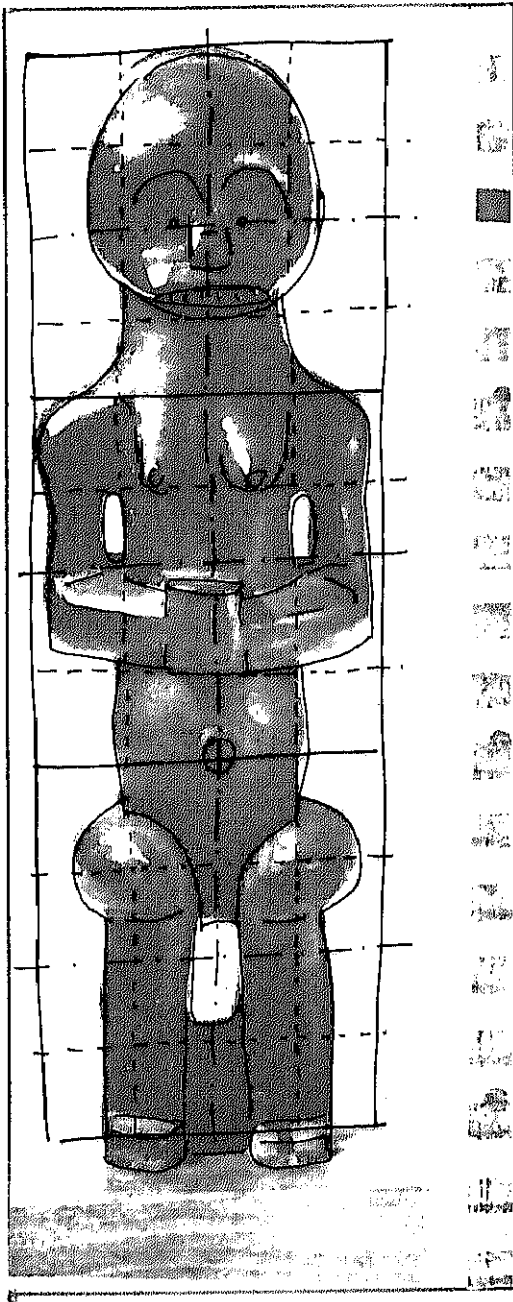
Nº INV.: 72-4.

Dimensiones: 43 x 12 x 10 cm.

Datación: Comprada a Don Francisco Javier Palau, en 1957.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Extrañamente pintada de verde. Cabeza esférica con rostro ligeramente cóncavo, ojos sugeridos en la sombra de unas cuencas profundas, mediante una simple línea, nariz triangular y boca entreabierta y algo prominente. Cuello suavemente fundido al tórax. Hombros redondeados y marcadamente separados del resto de los brazos que descienden paralelos al cuerpo, hasta apoyar las manos sobre los muslos. Grandes pechos caídos que sobrepasan la anchura total del tórax, vientre abultado a la altura del ombligo. Muslos cortos con respecto a las pantorrillas. Carece de vástago.

Clasificación: Variante A<B=C.



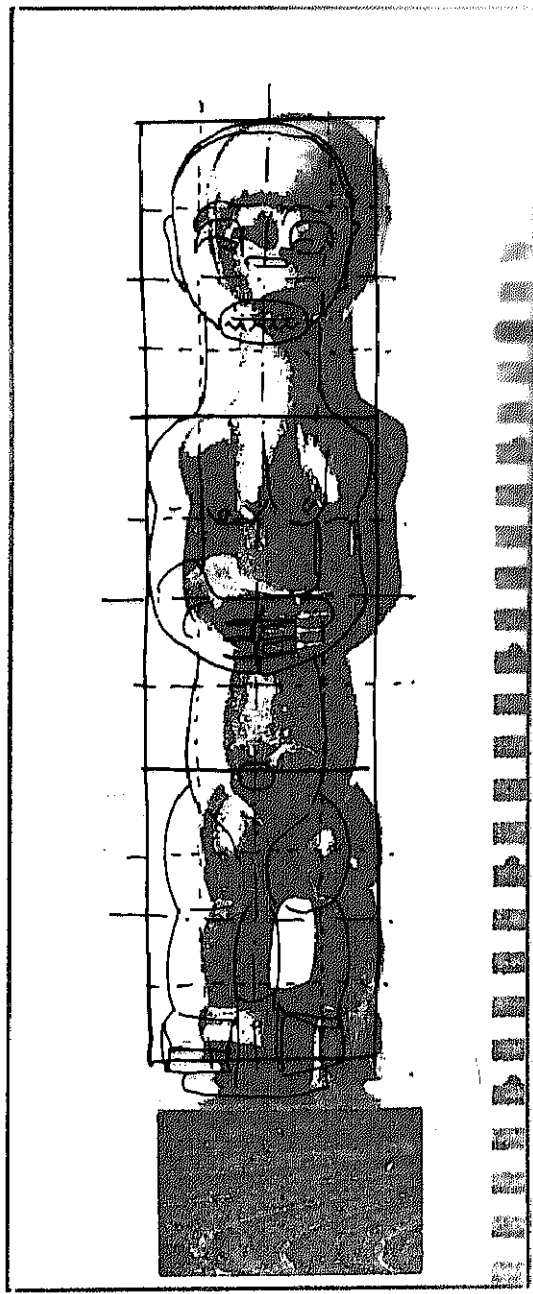
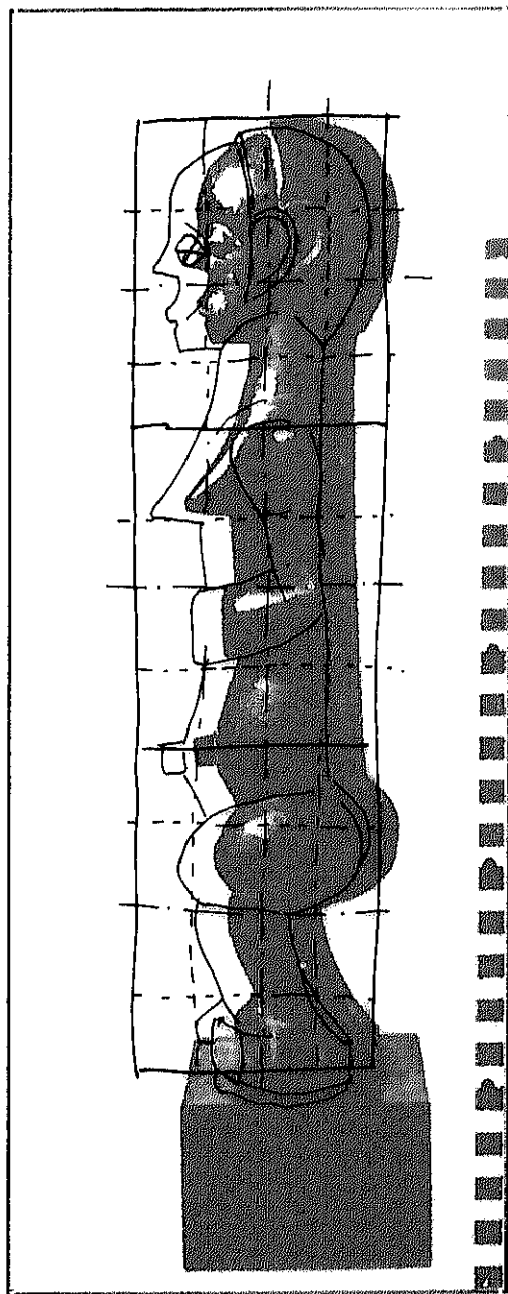
LAM.46

Nº INV.: 93-114.

Dimensiones: 31 x 10 x 8 cm.

Datación: Comprada por Sabater en 1959 al anciano Ela Ndong de Nomeñi, clan Essesing, Afisoc.
Descripción: Figura de antepasado femenino. Estatua hábilmente tallada en ébano al modo de los *Bieri* tradicionales. De formas redondeadas y potentes, suavemente pulidas. Cabeza esférica con rostro escavado en forma de corazón, ojos representados mediante dos estrechos y profundos agujeros y boca a ras de la barbilla, larga y entreabierta mostrando los dientes. Cuello suavemente fundido con el tórax. Brazos de modelado naturalista con suaves modulaciones, flexionados 90° por debajo del pecho. Las manos se funden con el objeto que sostienen de un modo indefinido. En la parte superior del tórax sobresalen dos pequeños y prominentes pechos. Vientre abultado en la zona del ombligo. Piernas flexionadas a 90°. Carece de vástago pero posee una especie de soporte poligonal en forma de U.

Clasificación: Prototipo clásico ancho, $A=B=C$ y $a=b>c$.



LAM.47

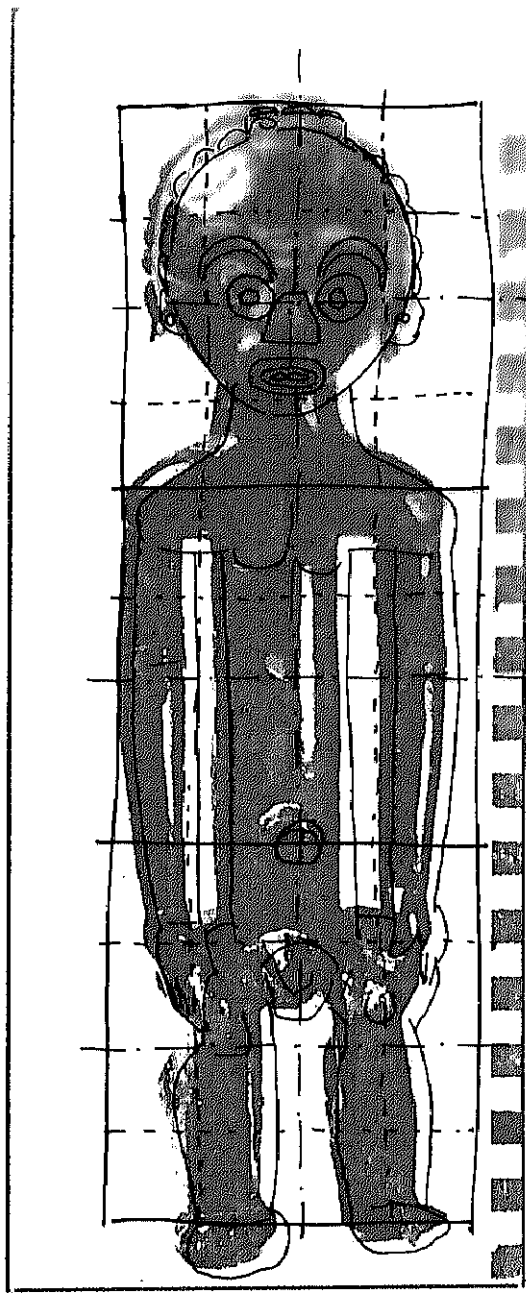
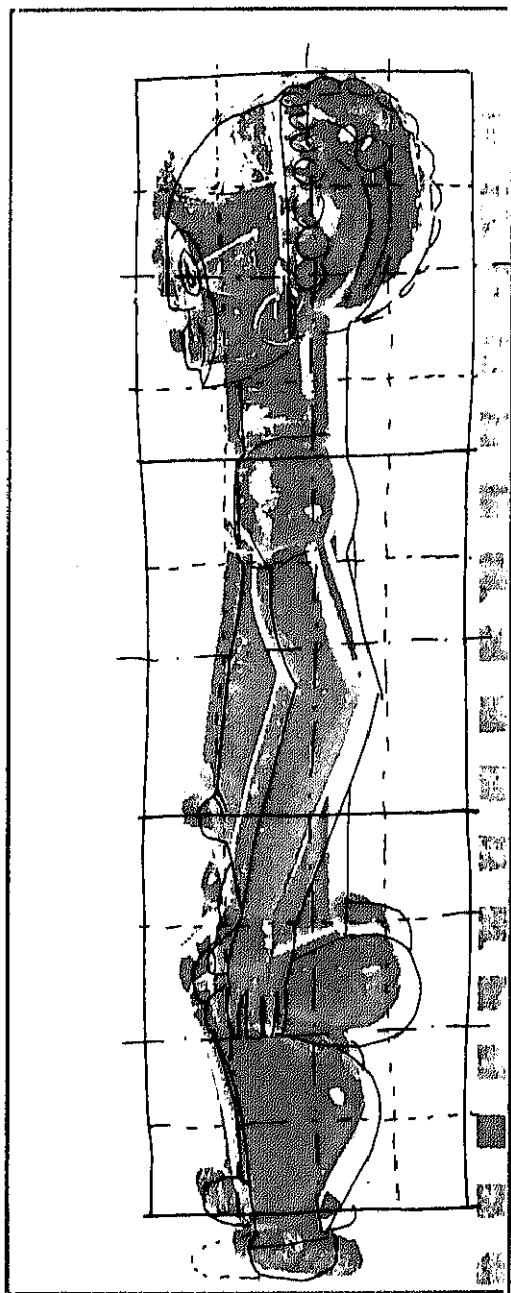
Nº INV.: 93-58.

Dimensiones: 44 x 11 x 11 cm.

Datación: Recogido en 1959 por el Capitán Chicharro en la región de Añisoc.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Con una patina verdosa imitando al bronce fundido. Recuerda inmediatamente a la figura anterior, por sus suaves y redondeados volúmenes y la ausencia de rupturas entre las partes. Además las fechas de adquisición y sus lugares de procedencia coinciden; pienso que debe tratarse de obras de un mismo autor. Cabeza esférica de rostro cóncavo, ojos con grandes párpados superiores, nariz puntiaguda, boca grande y ovalada a ras de la barbilla, mostrando las dos hileras de dientes afilados. A parte de ser en su conjunto más estrecha que la anterior, el cuello, los brazos, los pechos y el tórax están básicamente resueltos de manera idéntica. Carece de vástago aunque presenta un rudimentario pedestal parecido al anterior.

Clasificación: Prototipo clásico largo, $A=B=C$ y $a>b=c$.



LAM.48

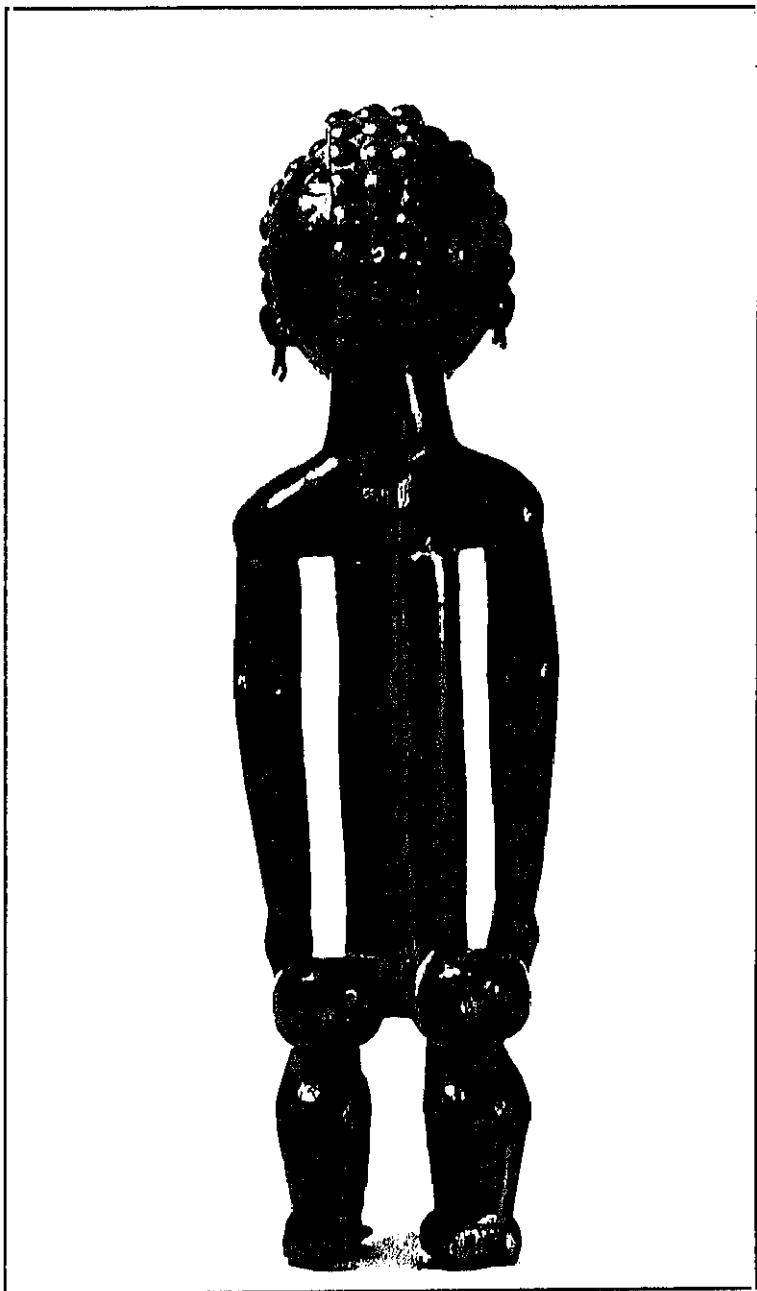
Nº INV.: 72-3.

Dimensiones: 33 x 10 x 8 cm.

Datación: Comprada en 1957, a Don Francisco Javier Palau.

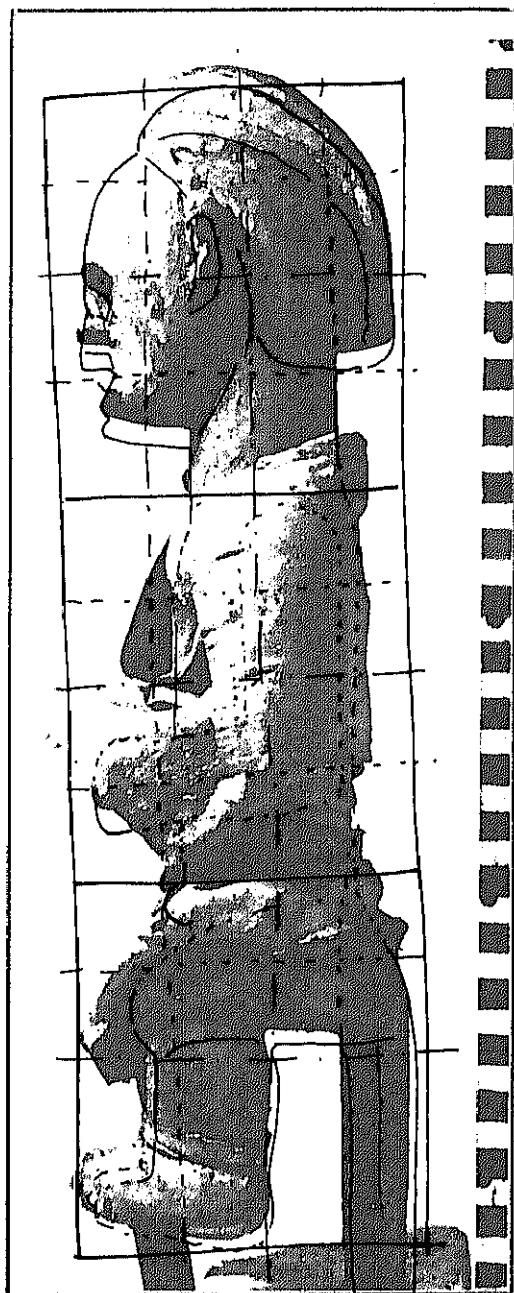
Descripción: Figura de antepasado masculino. De pátina brillante y oscura y adornos de chapa. Cabeza redonda, un poco apuntada hacia abajo, rostro ligeramente escavado en forma de corazón, dos discos metálicos a modo de ojos, nariz recta, boca ovalada y abierta mostrando unos pequeños dientes rudimentarios. Orejas con aros metálicos. Cuello suavemente unido al tórax. Hombros fundidos al pecho, marcando una sutil separación con los brazos que descienden paralelos al cuerpo hasta apoyar las manos en los muslos. Tórax recto ligeramente abultamiento a la altura del ombligo. Piernas flexionadas a 90°, con nalgas separadas y pantorrillas muy anchas lateralmente.

Clasificación: Prototipo clásico, $A=B=C$ y $a=b=c$.



LAM.48.3. Detalle de la espalda.

Observaciones: El profundo agujero de la nuca servía para introducir un palo largo con el que se sostenía en vilo a la figura, haciéndola bailar en las ceremonias iniciáticas del *Melan*.



LAM.49

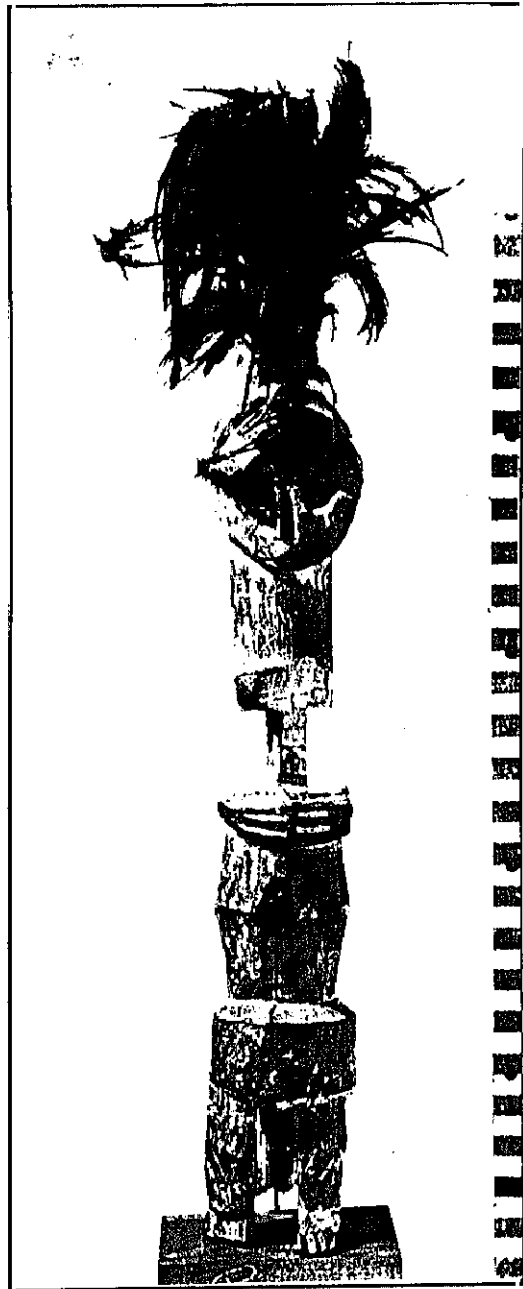
Nº INV.: 93-41.

Dimensiones: 40 x 12 x 12 cm.

Datación: Recogida en 1958 en el poblado de Ebeñ, del clan Mvom.

Descripción: Figura de antepasado. Sobre madera blanda y sin pátina. Va vestida con camisa, falda y zapatos de tela clara. Cabeza redondeada con rostro ligeramente cóncavo, cejas resaltadas en relieve y grandes ojos redondos perforados con un hierro candente, nariz triangular y boca en forma de hoja, prominente y a ras de la barbilla, orejas altas y salientes. La ropa oculta otros detalles. Conserva el vástago.

Clasificación: Prototipo clásico, A=B=C y a=b=c.



LAM.50

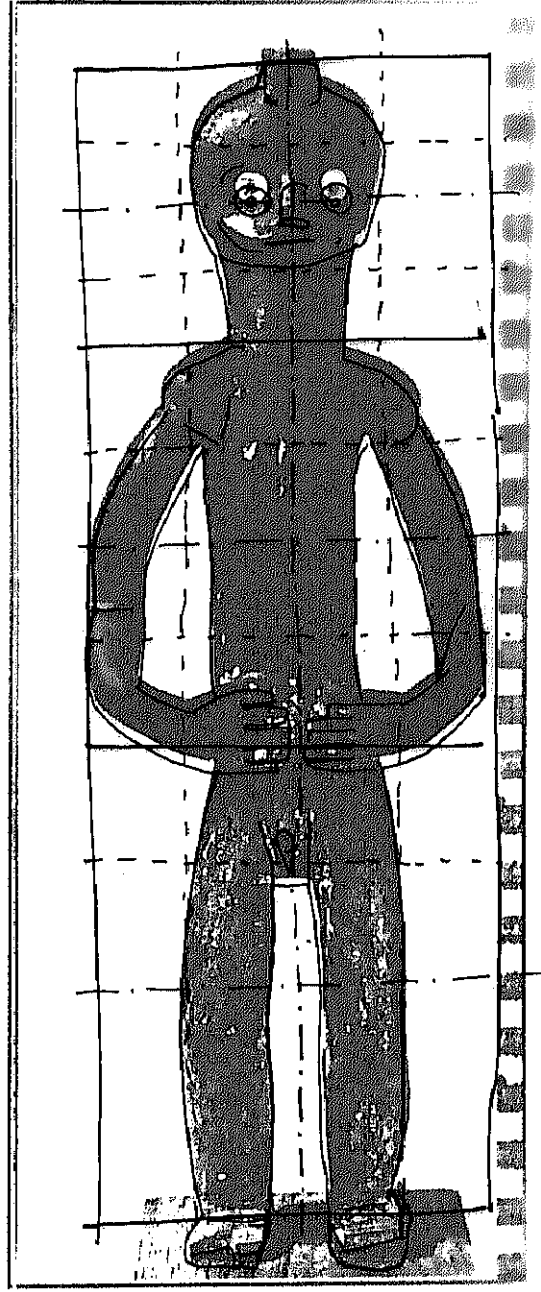
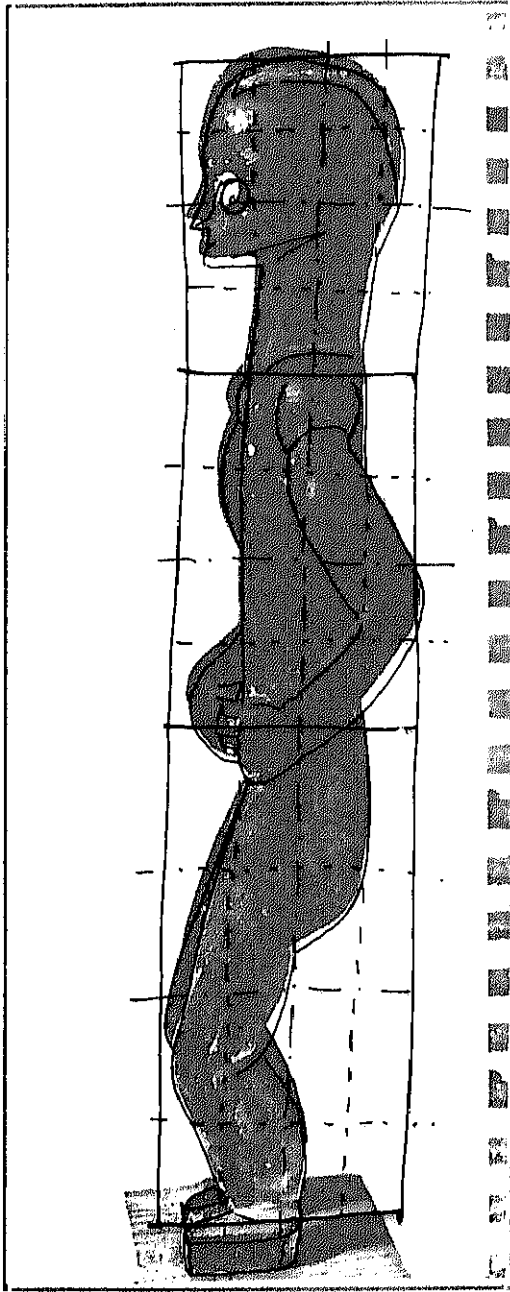
Nº INV.: 60-356.

Dimensiones: 39 x 9 x 8 cm.

Datación: Procedente de la expedición llevada a cabo por el Museo Etnológico y Colonial en marzo de 1957.

Descripción: Figura de antepasado. Patinada con caolín y restos de pintura negra en ojos, nariz, ombligo y sexo. Conserva el penacho de plumas, pero ha perdido los dos brazos. Tallada de un modo extremadamente esquemático, salvo en la cara, las formas se definen mediante cortes bruscos. Cabeza esférica, ligeramente apuntada hacia abajo, ojos en forma de medias lunas, nariz recta y boca cerrada y muy pequeña, a ras de la barbilla. Los brazos debían separarse del cuerpo a costa de dos oquedades bajo las axilas que estrechan notablemente el tórax. Vientre abultado a la altura del ombligo que al no estar tallado, se ha marcado con pintura. Caderas, muslos y nalgas forman un único volumen cilíndrico.

Clasificación: Prototipo clásico alargado, $A=B=C$ y $a>b=c$.



LAM.51

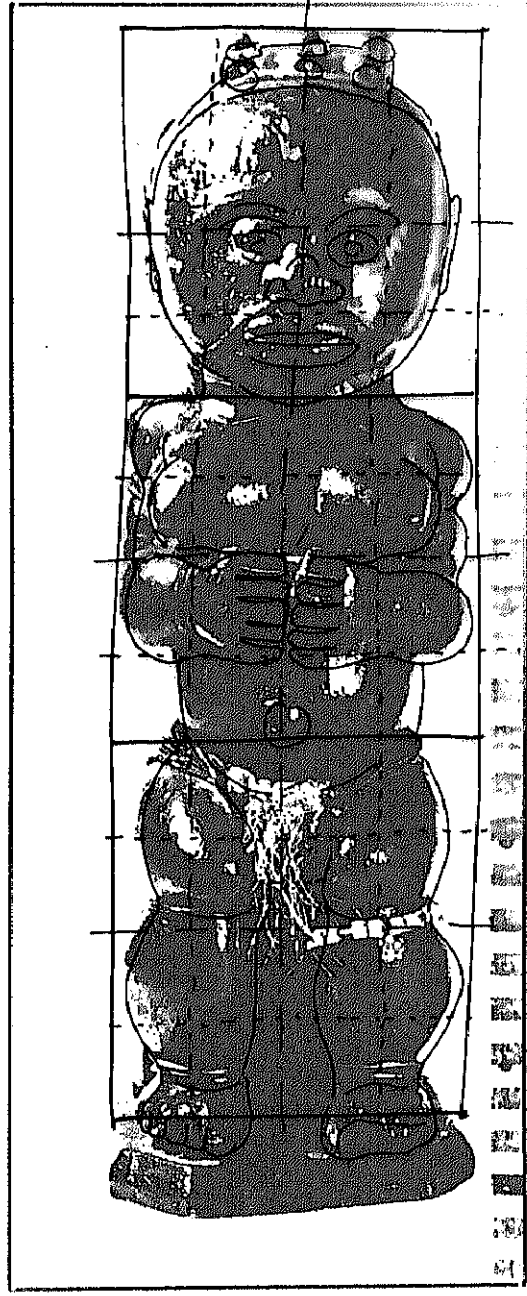
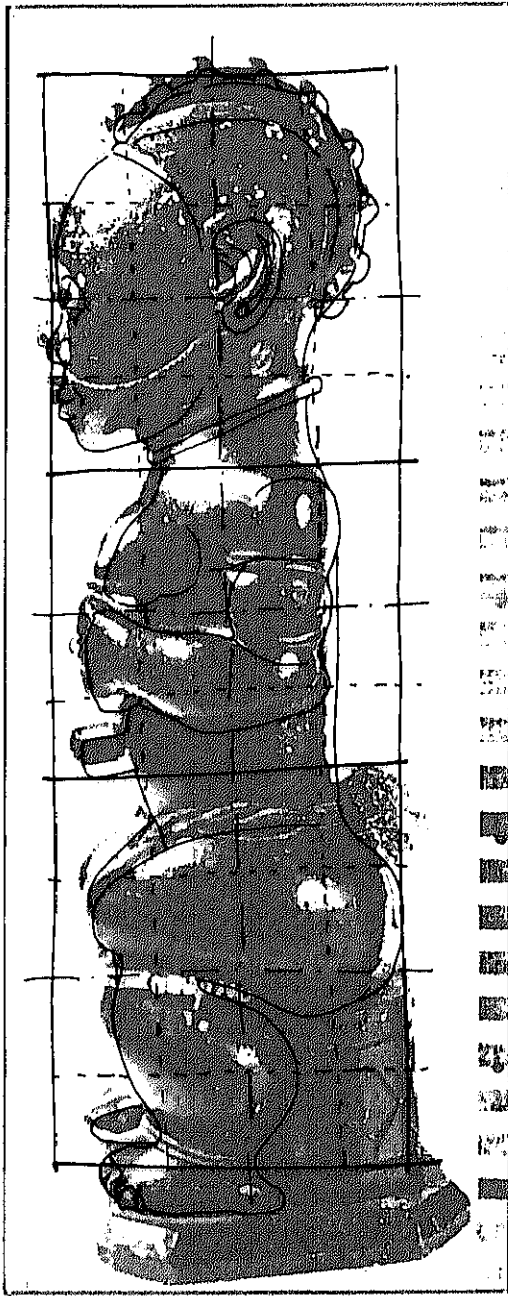
Nº INV.: 60-622.

Dimensiones: 43 x 15 x 10 cm.

Datación: Procedente de la expedición del Museo Etnológico y Colonial en marzo de 1957.

Descripción: Figura de antepasado masculino. En madera clara con una pátina superficial, marrón mate. De aspecto algo cómico y bastante dinámico debido a la longitud de sus brazos serpenteantes y a la esbeltez general de sus distintas partes. Cabeza cuadrada con rostro suavemente escavado en forma de corazón, ojos representados mediante discos metálicos, nariz puntiaguda y una línea incisa a modo de boca. Cuello algo más ancho en la zona superior. Hombros marcando separación con el pecho y los brazos. Brazos exageradamente largos, con aspecto de tubos que descienden separándose del cuerpo, hasta apoyar unas manos, bastante naturalistas, a la altura del ombligo. El tórax es ancho y recto. Las piernas largas de músculos definidos con cierta blandura y un poco ligeramente flexionadas. Carece de vástago.

Clasificación: Variante: A<B=C.



LAM.52

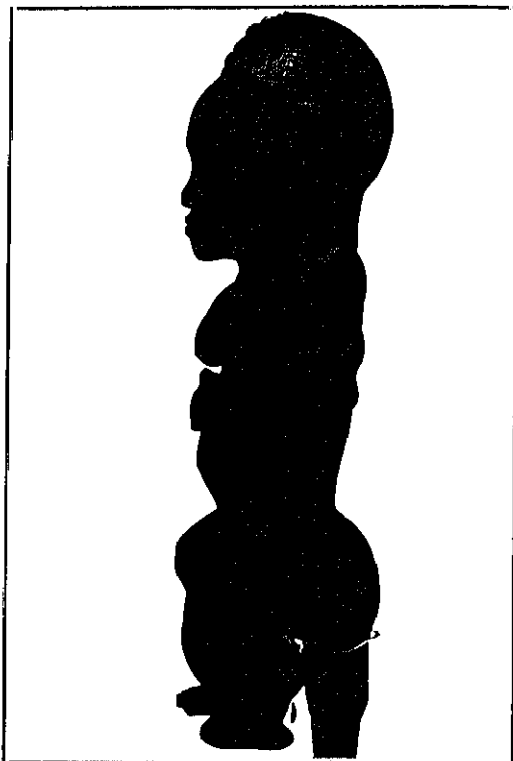
Nº INV.: 71-5.

Dimensiones: 47 x 15 x 15 cm.

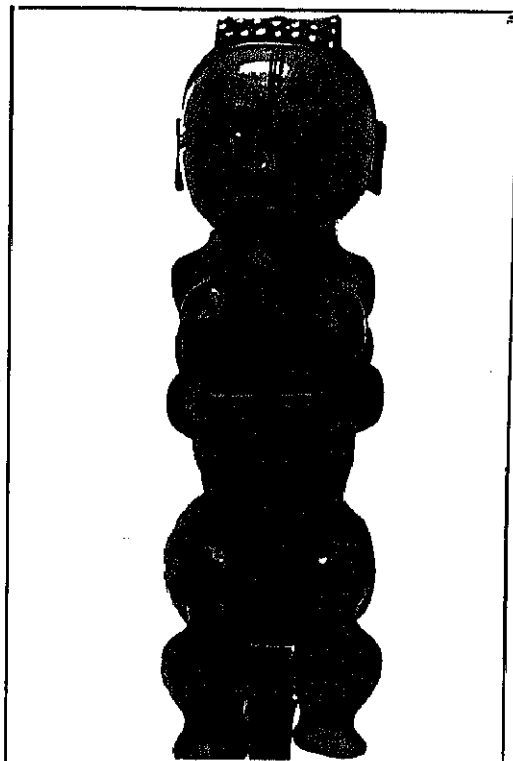
Datación: Procedente de la colección del General Núñez de Prado, adquirida en 1937-38 por el Museo Arqueológico, depositada posteriormente en el Museo de Industrias y Artes Populares y finalmente recogida por el Museo Etnológico en 1948.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Esta estatua y las tres que le siguen formaban parte de unos sillones del General, que fueron desguzados para su recuperación. Es evidente que se trata de una copia del magnífico *Bieri* de la colección madrileña (ver LAM.6.). Está enteramente recubierta de una pringosa pintura negra que impide verificar su autenticidad. Posee una perforación en la nuca de las que se usaban para hacer bailar a los *Bieri*. Va sentada sobre un asiento tallado a la medida y sujeta a la peana mediante tornillos.

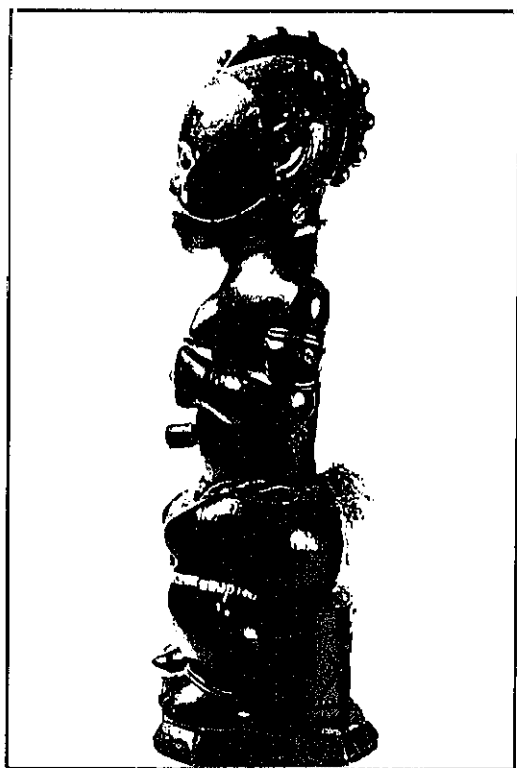
Clasificación: Prototipo clásico puro: A=B=C y a=b=c.



LAM.52.3.- Perfil del Bierl de Madrid.



LAM.52.4.- Frente del Bierl de Madrid.

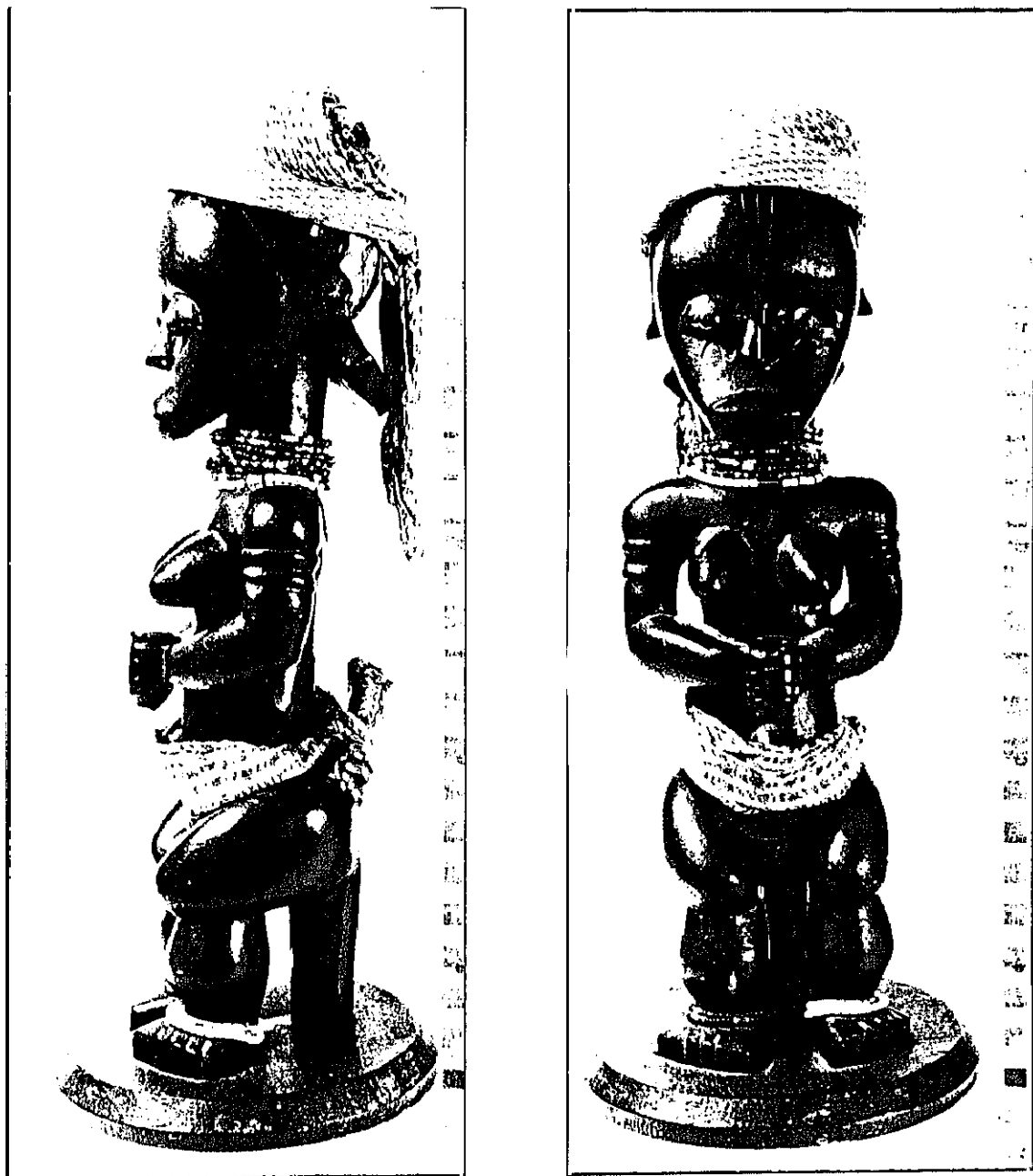


LAM.52.5.- Perfil de la figura de Barcelona.



LAM.52.6.- Frente de la figura de Barcelona.

Observaciones: Compárense ambas figuras: en la parte superior, el ejemplar del Museo de Madrid, en la parte inferior, el de Barcelona. En todo caso la supuesta réplica podría servir para documentar una posible reconstrucción de los daños que sufre el original, por ejemplo la forma del ombligo o el adorno que va de las orejas a la nariz.



LAM.53

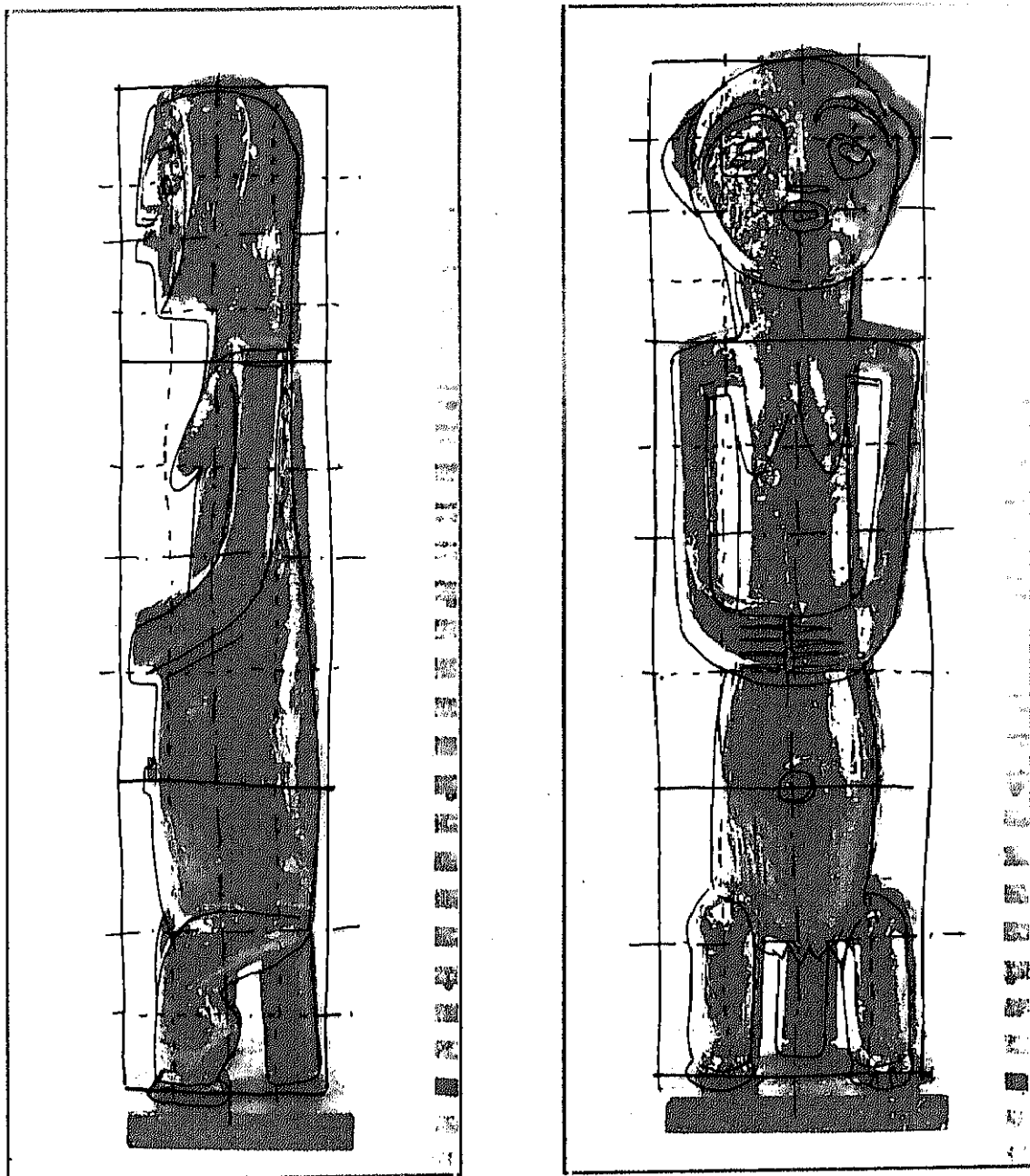
Nº INV.: 71-6.

Dimensiones: 42 x 13 x 13 cm.

Datación: Procedente de la colección del General Núñez de Prado.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Compañera de mueble de la anterior y por lo tanto igualmente recubierta de pintura negra. Probablemente también sea una copia de otro Bieri, esta vez en paradero desconocido. Cabeza ovalada, ligeramente apuntada hacia abajo, con rostro cóncavo, ojos con un gran párpado superior sobre el que se han clavado unas tachuelas a modo de pupilas, nariz triangular, boca en forma de arco, cerrada y un poco prominente y mandíbula estrecha formando un ángulo muy agudo con el cuello. Las manos se encuentran hacia la mitad del tórax, sujetando un objeto cilíndrico. Lleva un par de argollas talladas en ambos brazos. Las piernas son anchas, con la típica separación de volúmenes entre las rodillas y las pantorrillas. Como la anterior va toda cubierta de aditamentos. Está atornillada a una estrecha peana circular.

Clasificación: Prototipo clásico puro: $A=B=C$ y $a=b=c$.



LAM.54

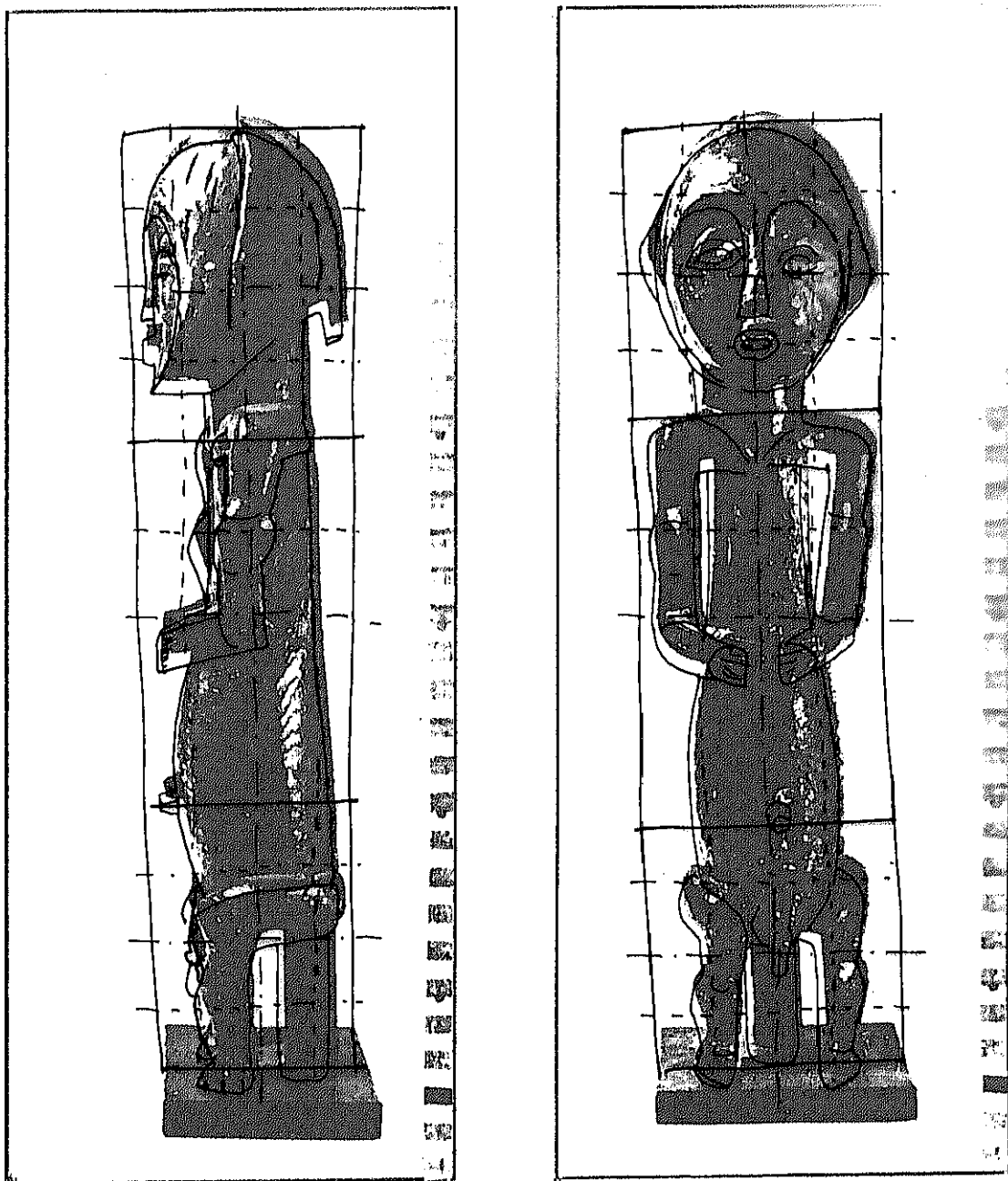
Nº INV.: 71-10.

Dimensiones: 42 x 13 x 13 cm.

Datación: Procedente de la colección del General Núñez de Prado.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Recubierta de barniz sintético marrón. Cabeza redonda, rostro plano con ojos almendrados, nariz recta y boca cilíndrica, como silbando. Cuello unido al tórax sin solución de continuidad. Brazos estrechos y poligonales, separados del cuerpo y manos unidas por las puntas de los dedos, hacia la mitad del tórax. El tórax se hincha a la altura del ombligo. El Sexo aparece muy marcado. Sus proporciones y otros rasgos atípicos (rostro plano, ausencia de casco, brazos flexionados pero excesivamente separados del cuerpo, falso vástago añadido con posterioridad, etc) me llevan a pensar que se trata de una desinformada recreación de un *Bieri* (a parte del hecho de proceder de la nada fiable colección de Núñez de Prado).

Clasificación: Composición atípica: AC.



LAM.55

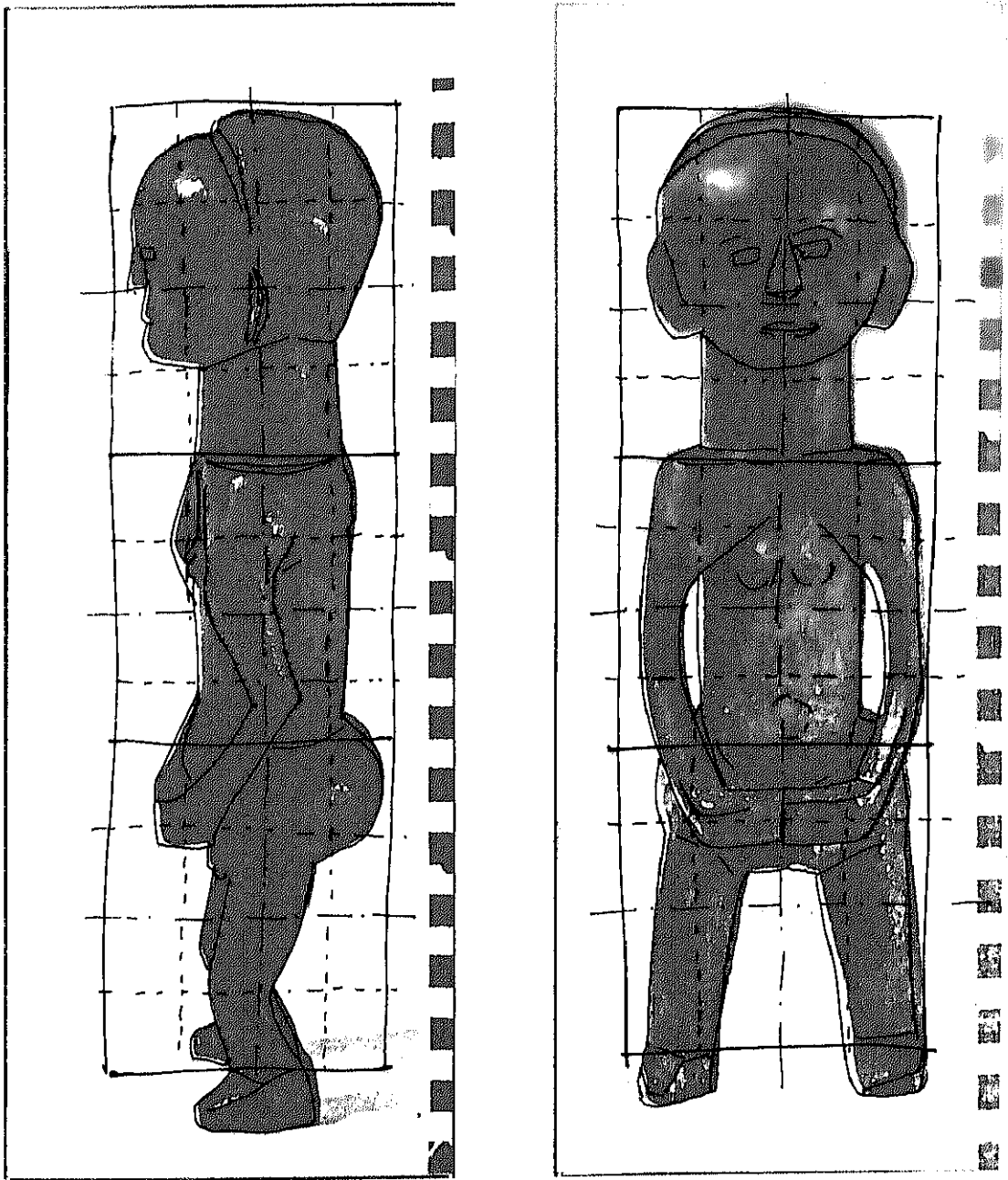
Nº INV.: 71-9.

Dimensiones: 42 x 13 x 13 cm.

Datación: Procedente de la colección del General Núñez de Prado.

Descripción: Figura de antepasado masculino. Pareja de la anterior, obedece básicamente a los mismos rasgos.

Clasificación: Composición atípica: AC.



LAM.56

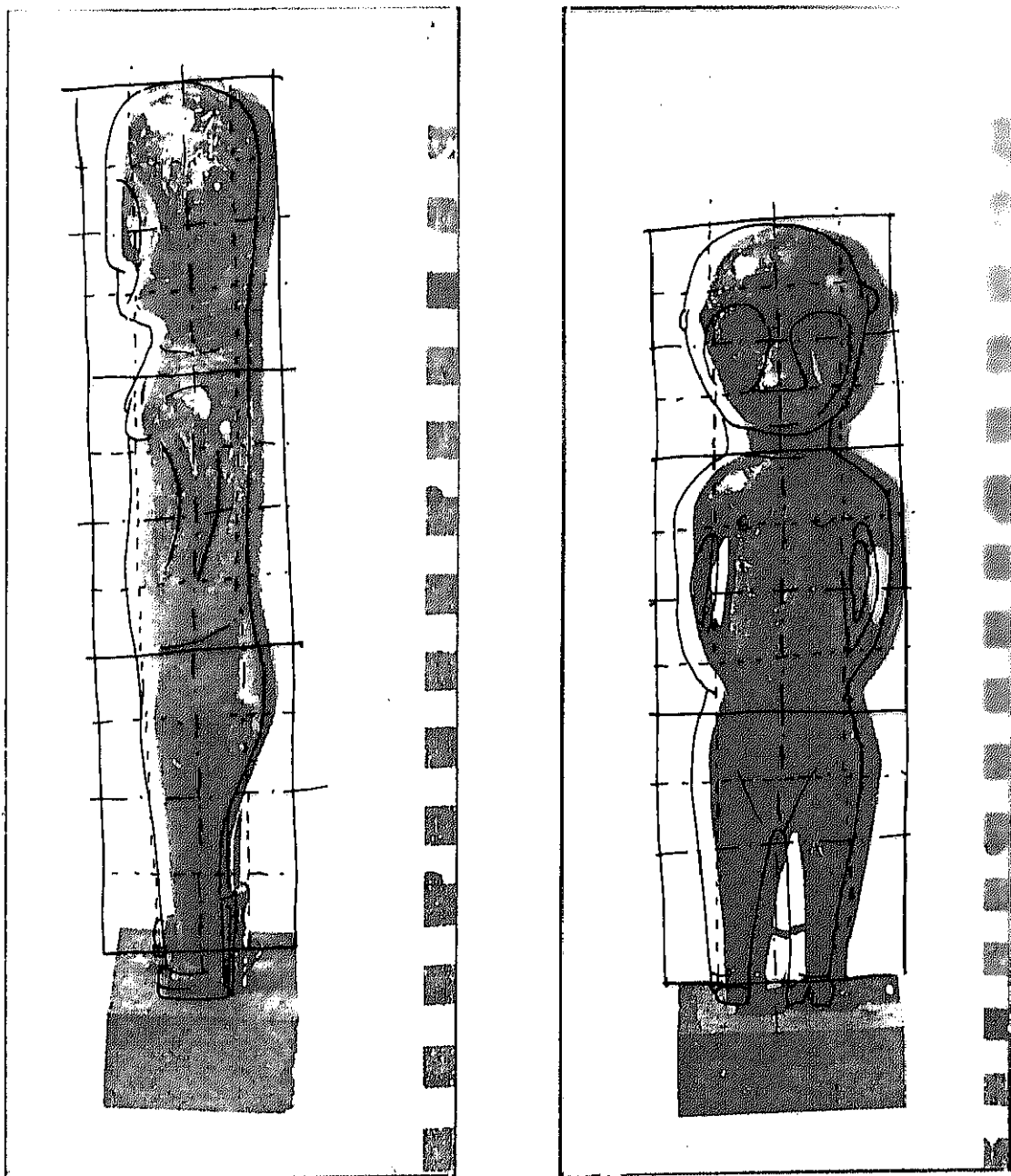
Nº INV.: 101-116.

Dimensiones: 31 x 10 x 9 cm.

Datación: Adquirida en 1959 en Alum-Ndong. Perteneció al padre de Esono Mbá.

Descripción: Figura de antepasado. En madera clara patinada superficialmente de marrón. Cabeza esférica con rostro escavado burdamente, ojos horadados en forma de rectángulo, nariz recta, boca a base de una simple muesca y orejas planas, largas y salientes. Hombros unidos a un pecho insignificante, articulados hacia atrás en su encuentro con los brazos. Estos descenden, paralelos al cuerpo y las manos se tocan por los extremos, bajo la protuberancia del vientre. Carece de ombligo prominente. También resulta atípico el hecho de que los muslos formen un volumen independiente de las nalgas. Piernas estrechas, ligeramente flexionadas y algo abiertas.

Clasificación: Aunque cumple las proporciones del Prototipo clásico: $A=B=C$ y $a=b=c$, la posición de su brazos y la ausencia de ombligo, hace funcionalmente innecesario semejante esquema compositivo, al menos en cuanto a la división umbilical B-C.



LAM.57

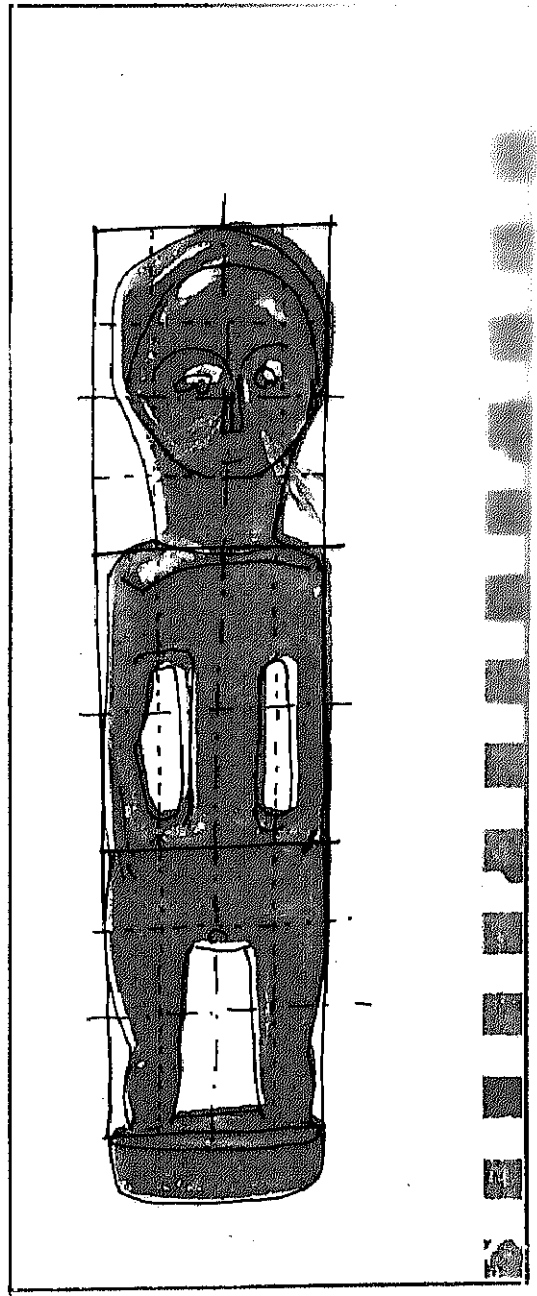
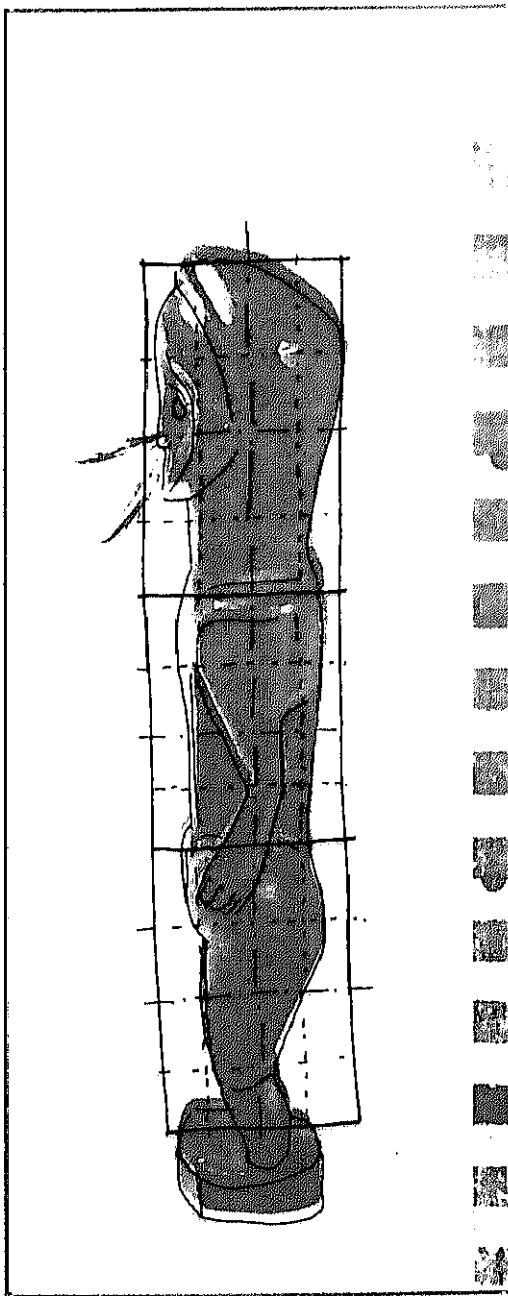
Nº INV.: 60-27.

Dimensiones: 23 x 7 x 5 cm.

Datación: Procedente de la expedición de 1957 del Museo Etnológico y Colonial.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Tallada en madera de ébano, aparentemente pulida de un modo muy rudimentario y natural que le da esa sensación de "muy tocada". Formalmente muy simple y esquemática. Cara cilíndrica con rostro escavado en forma de corazón, de rasgos imperceptibles salvo una gran nariz triangular de perfil plano y unas diminutas orejas elevadas por encima de las cejas. Tórax ancho con dos pequeños pechos incipientes. Brazos muy estrechos, dirigidos hacia el medio tórax, con el que se funden hasta desaparecer. Caderas suavemente insinuadas y piernas en forma de conos invertidos.

Clasificación: Como en el caso anterior, no procede aplicar el "prototipo", pues las conclusiones compositivas no son significativas en una pieza que se salta la mayoría de las características fundamentales del *Bieri*.



LAM.58

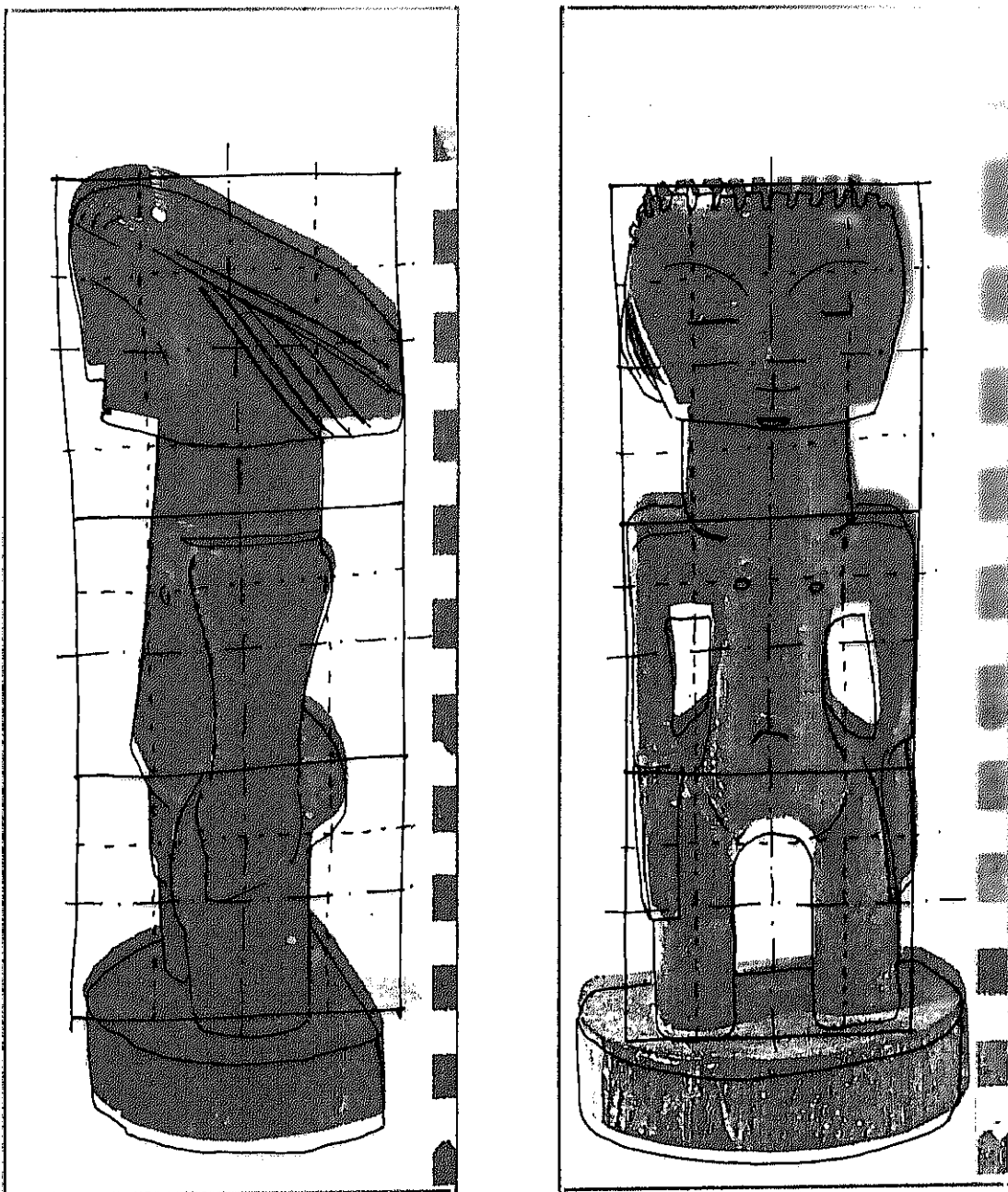
Nº INV.: 60-568.

Dimensiones: 21 x 6 x 5 cm.

Datación: Procedente de la expedición de 1957 del Museo Etnológico y Colonial.

Descripción: Figura de antepasado. En ébano, muy esquemático y de formas angulosas. Cabeza redondeada con rostro escavado en forma de corazón, los ojos son dos pedazos de botón incrustados, la nariz recta y la boca una breve línea incisa. De la base de la nariz surgen unos largos bigotes de rafia. El cuello es tronco cónico. Hombros fundidos al pecho en un solo volumen de forma rectangular y pesada que vuelve a repetirse en las caderas. Brazos paralelos al cuerpo hasta apoyar las manos en las caderas. Tórax delgado y recto, sin ombligo. Un agujero a la altura del sexo, posiblemente para introducir un vástago y hacerlo bailar. Piernas muy ligeramente flexionadas separadas y rectas. Carece de pies, los tobillos nacen directamente de la peana.

Clasificación: Prototipo clásico alargado: $A=B=C$ y $a>b=c$.



LAM.59

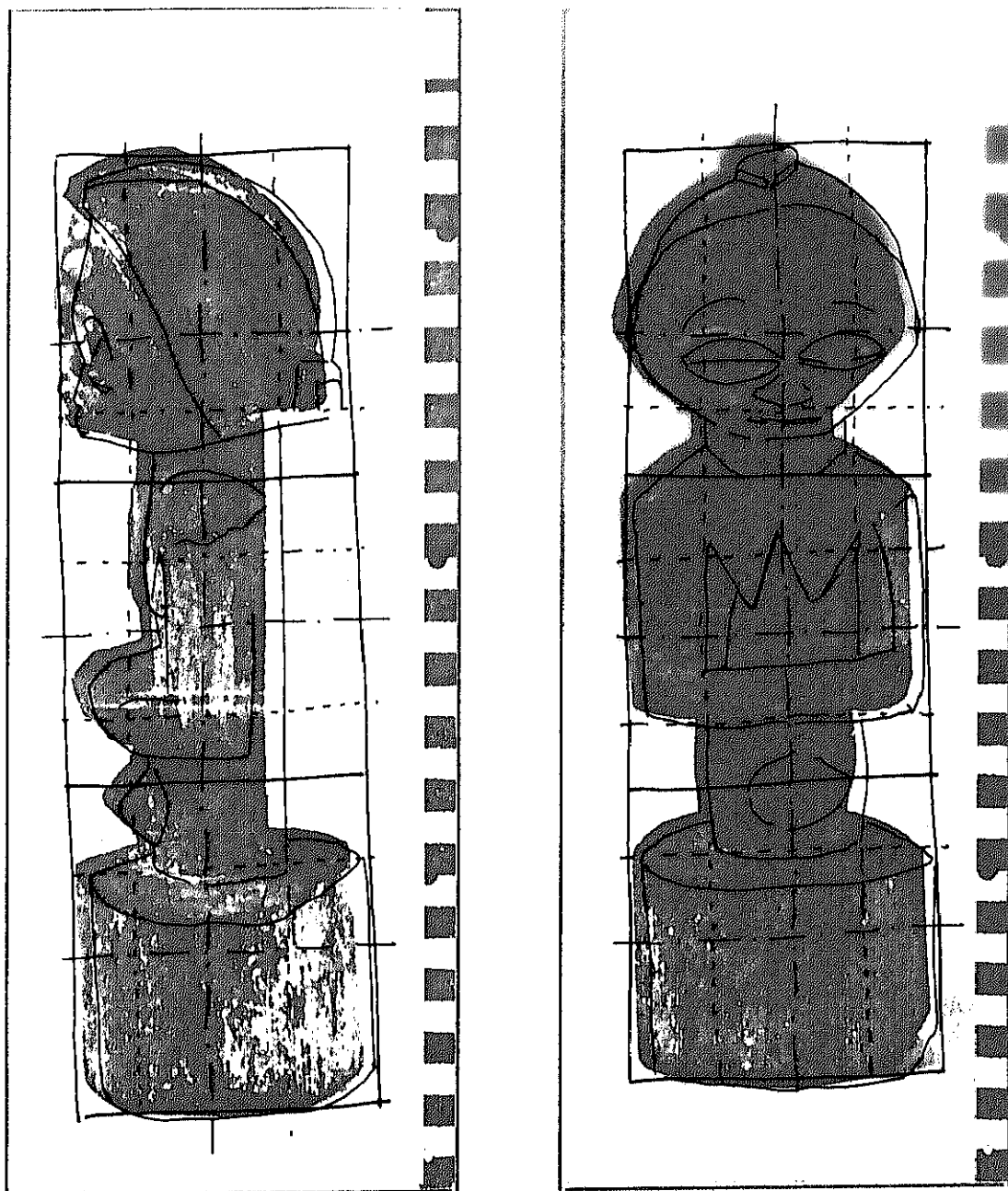
Nº INV.: 60-597.

Dimensiones: 18,5 x 7 x 8 cm.

Datación: Procedente de la expedición de 1957 del Museo Etnológico y Colonial.

Descripción: Figura de antepasado. Tallada en ébano a base de formas muy geometrizadas. El escultor debió valerse de sierras, según se aprecia claramente en la base del cuello y en el brazo derecho a la altura del ombligo (es decir precisamente en las dos líneas que definen los módulos A-B y B-C). Cabeza poligonal, frontalmente cuadrada, con rostro escavado en forma de corazón, ojos y boca representados mediante leves incisiones y nariz recta. Lo más característico de esta pieza es su peinado en el que la sierra vuelve a entrar en acción. Brazos rectos descendiendo, paralelos al cuerpo, hasta que las manos se apoyan en los muslos. Tórax estrecho en relación al cuello, con dos pequeños pezones tallados y vientre prominente a la altura del ombligo. Nalgas salientes y piernas cilíndricas, sin pies.

Clasificación: Prototipo clásico: $A=B=C$ y $a < b=c$.



LAM.60

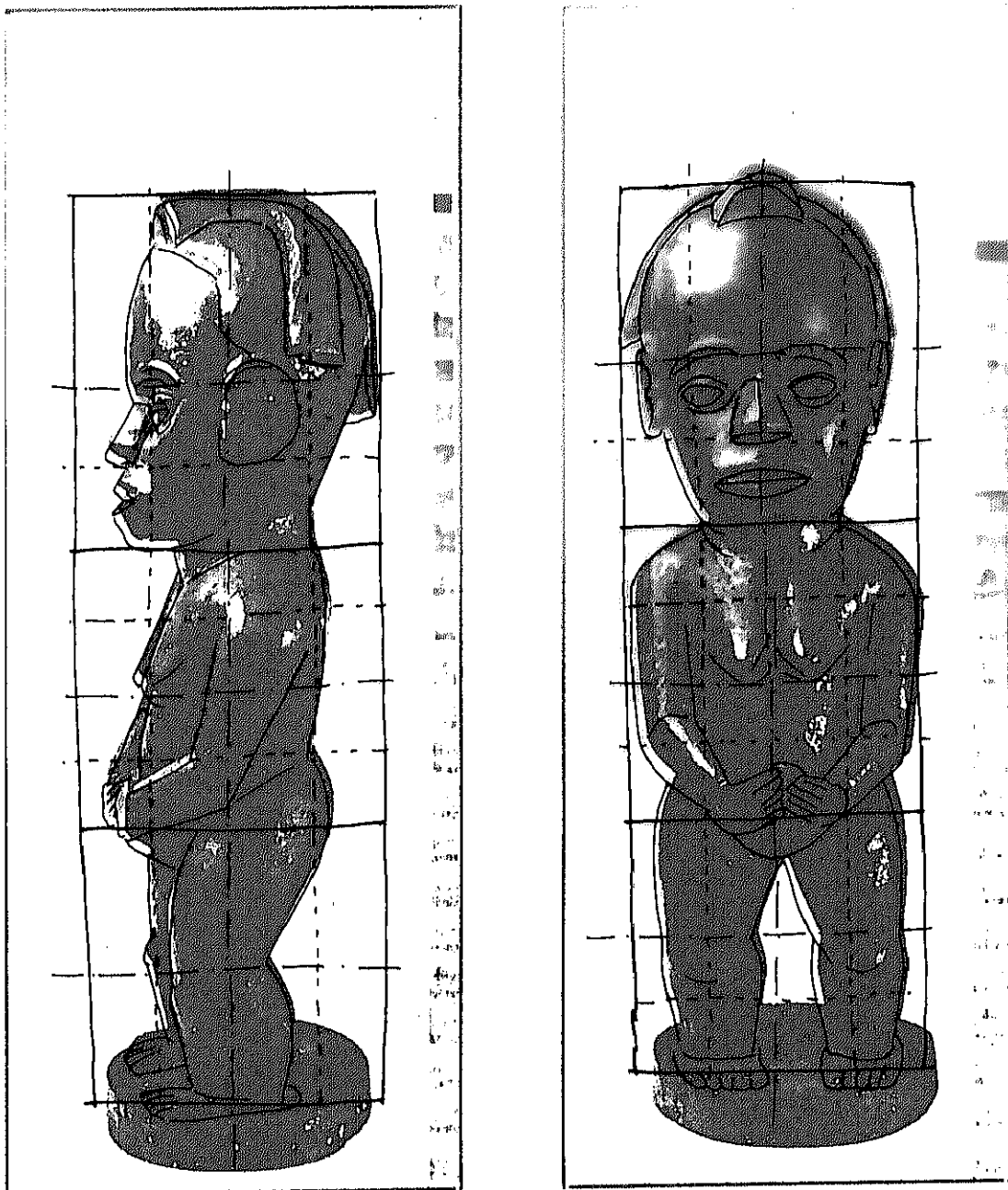
Nº INV.: 60-65.

Dimensiones: 23+7(de la peana) x 10 x 9,5 cm.

Datación: Procedente de la expedición de 1957 del Museo Etnológico y Colonial.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Podría tratarse de un ejemplar inacabado, pues presenta múltiples huellas del trabajo de la azuela y además pudiera ser, a juzgar por sus dimensiones, que la peana fuese en realidad la zona reservada a las piernas que por algún motivo se dejaron sin ni siquiera desbastar. Cabeza ovalada, más ancha que alta, con rostro escavado en forma de corazón, ojos con grandes párpados semicerrados, nariz baja y triangular y boca a ras de la barbilla. Cuello corto, hombros caídos y pechos planos y triangulares. Brazos pegados al cuerpo y flexionados 90°, manos unidas sobre el centro del tórax. Ombligo ancho y puntiagudo. A partir del vientre está sin tallar.

Clasificación: Prototipo clásico: $A=B=(C)$ y $a=b=c$.



LAM.61

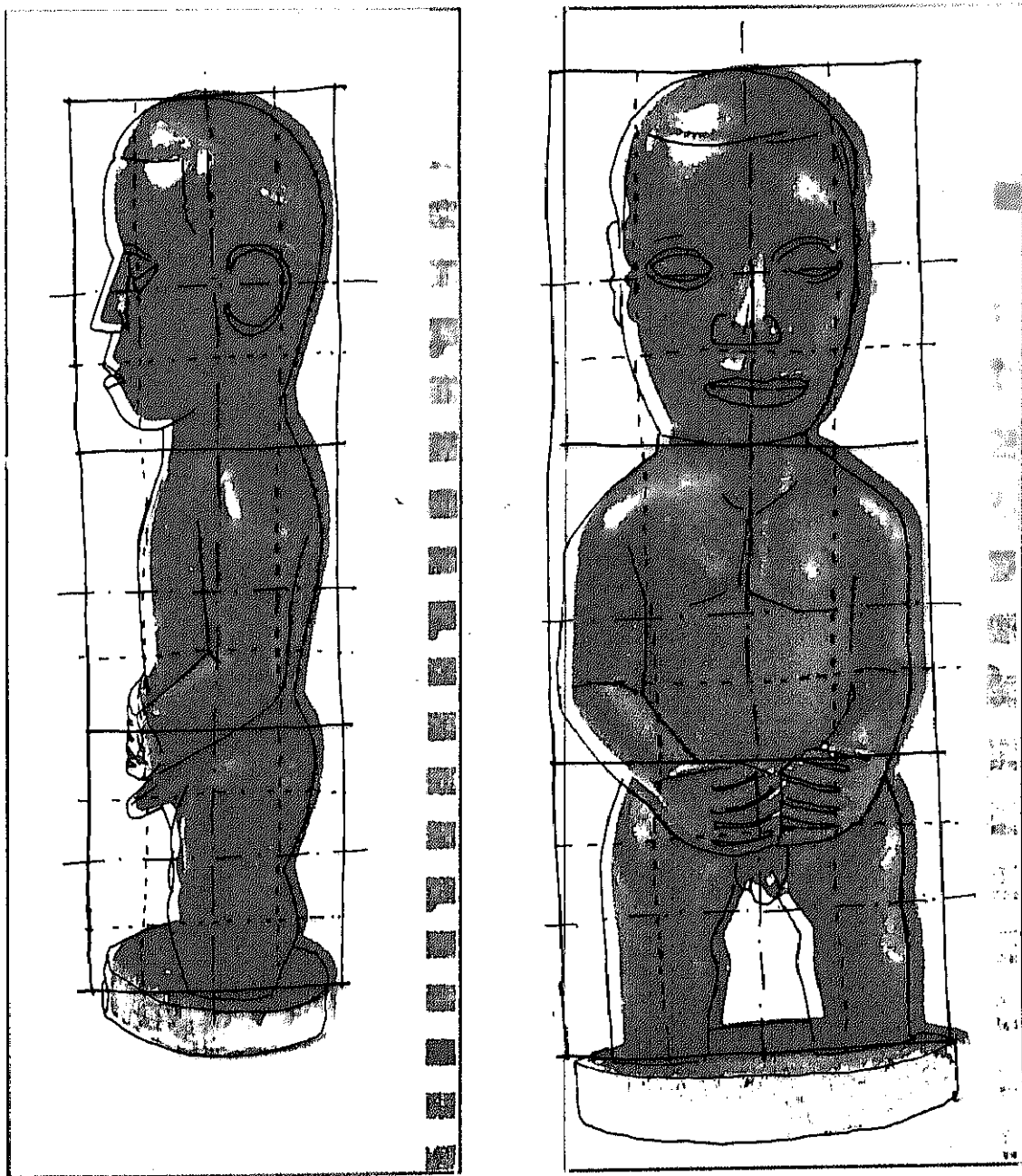
N° INV.: 101-131.

Dimensiones: 42 x 15 x 13 cm.

Datación: Procedente de la expedición de 1959.

Descripción: Figura de antepasado femenino. En madera clara y blanda, patinada de negro imitando ébano. Muy naturalista, especialmente en el tratamiento de la cara; ojos, cejas, nariz, orejas y boca. También el cuerpo escapa del canon característico del *Bieri*, en función de un mayor realismo retiniano. El tórax se ensancha y se une orgánicamente al cuello, hombros y piernas. Los brazos pegados al cuerpo, descienden, flexionados, hasta que las manos se encuentran sobre el ombligo. Piernas fuertes y redondeadas, suavemente musculadas. Pies casi planos, con dedos bien definidos. Pequeña peana cilíndrica.

Clasificación: Prototipo clásico ancho: $A=B=C$ y $a=b>c$.



LAM.62

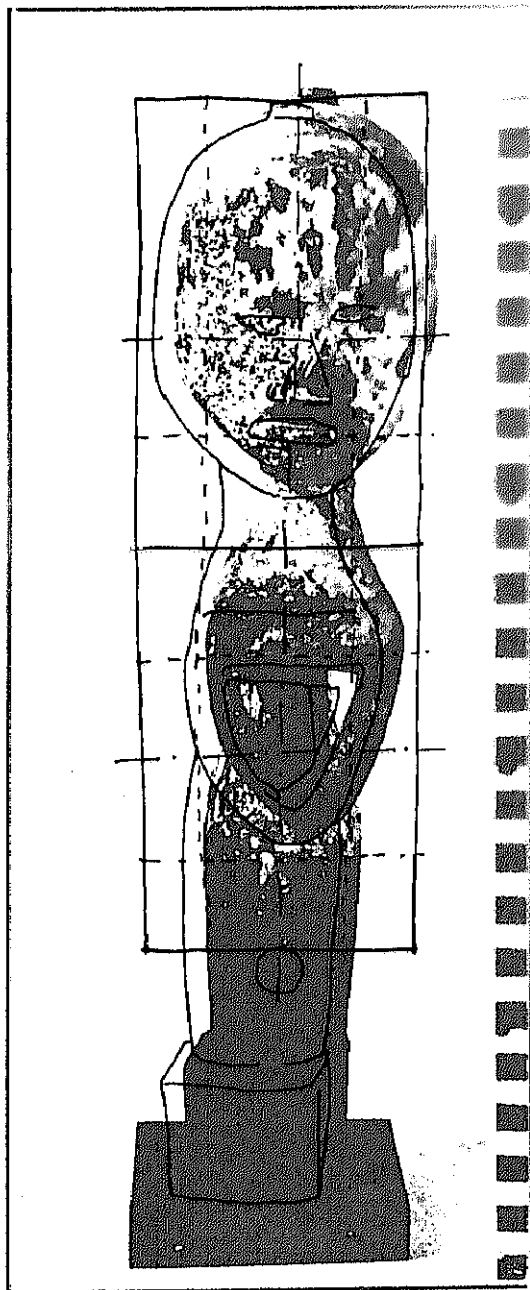
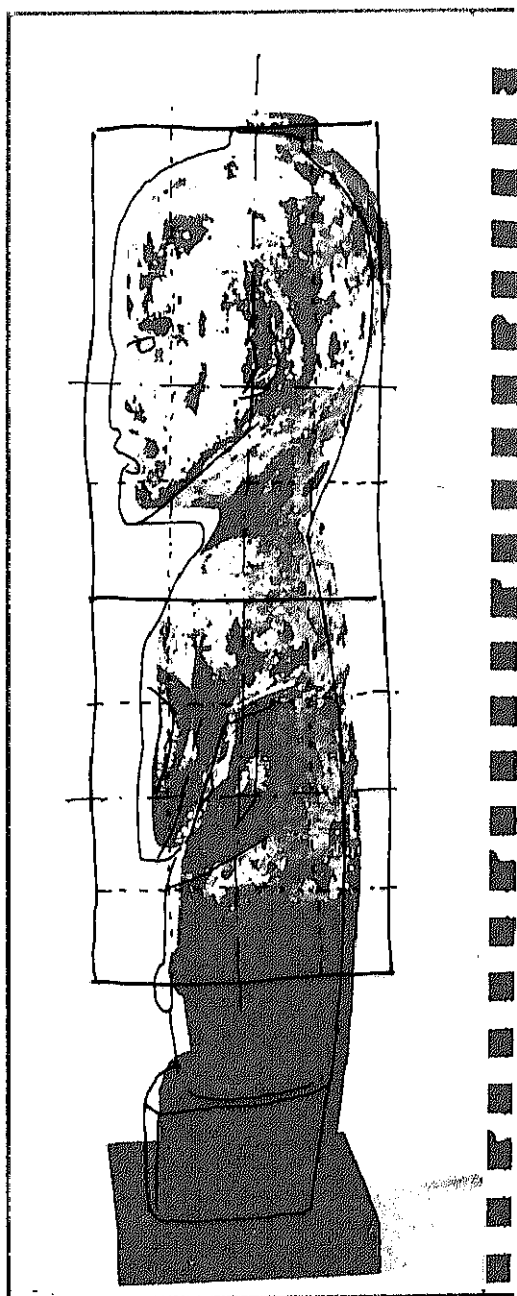
Nº INV.: 93-115.

Dimensiones: 32 x 11,5 x 9 cm.

Datación: Procedente de la expedición de 1959.

Descripción: Figura de antepasado masculino. De características semejantes al anterior, excepto en que a ésta le faltan los pies. Probablemente estamos ante dos obras de un mismo autor.

Clasificación: Prototipo clásico ancho: $A=B=C$ y $a=b>c$.



LAM.63

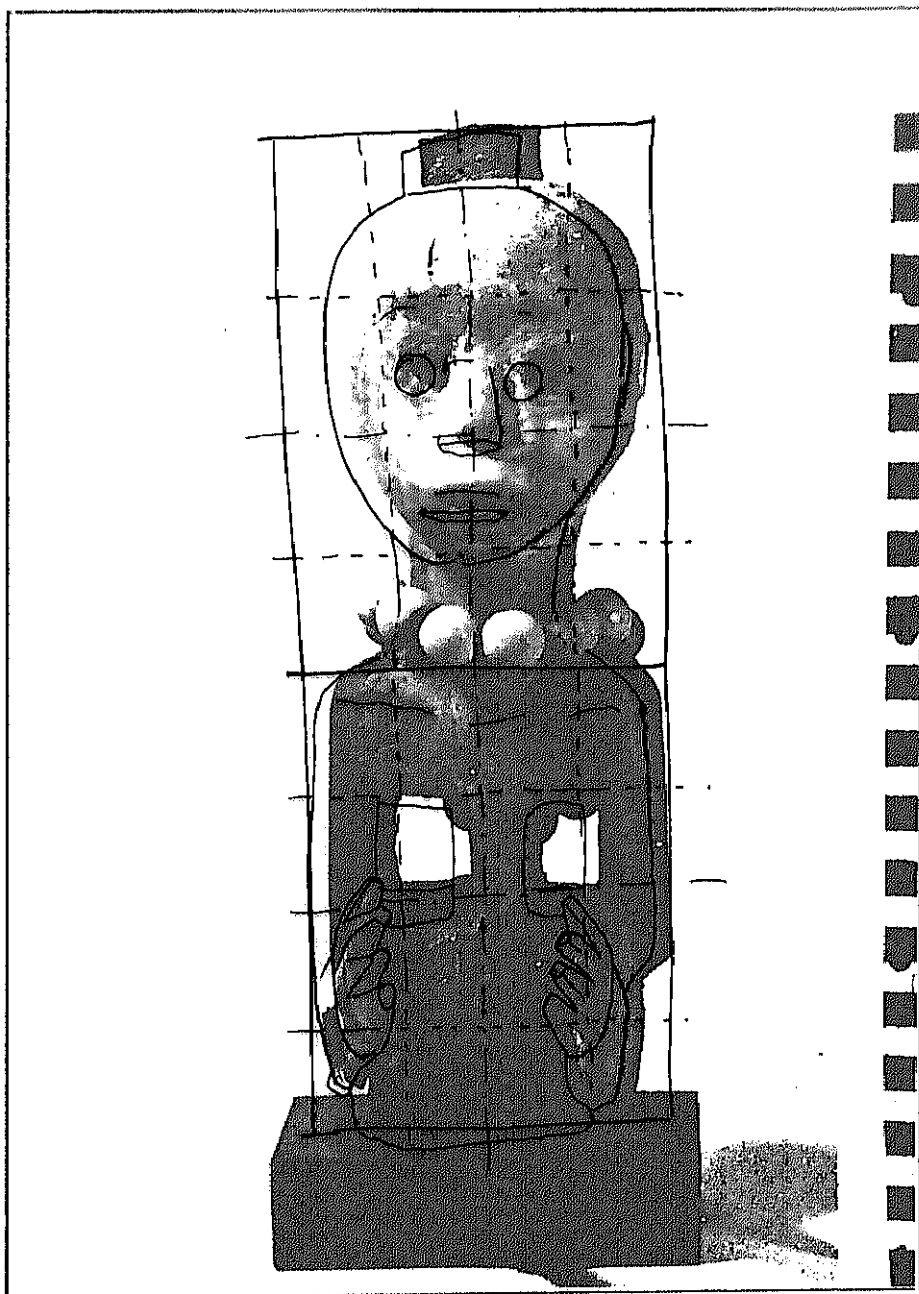
Nº INV.: 60-605.

Dimensiones: 40 x 10 x 10 cm.

Datación: Adquirido en 1957 a Mbomo Abeso Essabok de Mbomo que lo heredó de su padre.

Descripción: Figura de antepasado. Tallada en una madera pardo-rojiza, impregnada de caolín del ombligo para arriba. Gran cabeza alargada de impresionante presencia, sin concavidades en el rostro, ojos y boca horadados en forma de rectángulo, nariz triangular y plana. En la zona de la fontanela surge un pequeño cilindro hueco, seguramente para sostener el penacho de plumas. Las orejas están taladradas para introducir pendientes. El cuello es una pieza cónica que se funde con el volumen cúbico que forman la unión de los hombros con el pecho. Los brazos muy pequeños, cuelgan por delante del torso hasta encontrarse, hacia la mitad de éste, dibujando una especie de triángulo. El tórax, socavado por detrás de los brazos, recupera su amplitud al llegar al ombligo. La pieza carece de piernas, en su lugar se ha conservado una estrecha peana cúbica.

Clasificación: Prototipo clásico alargado, de dos módulos: $A=B$ y $a>b=c$.



LAM.64

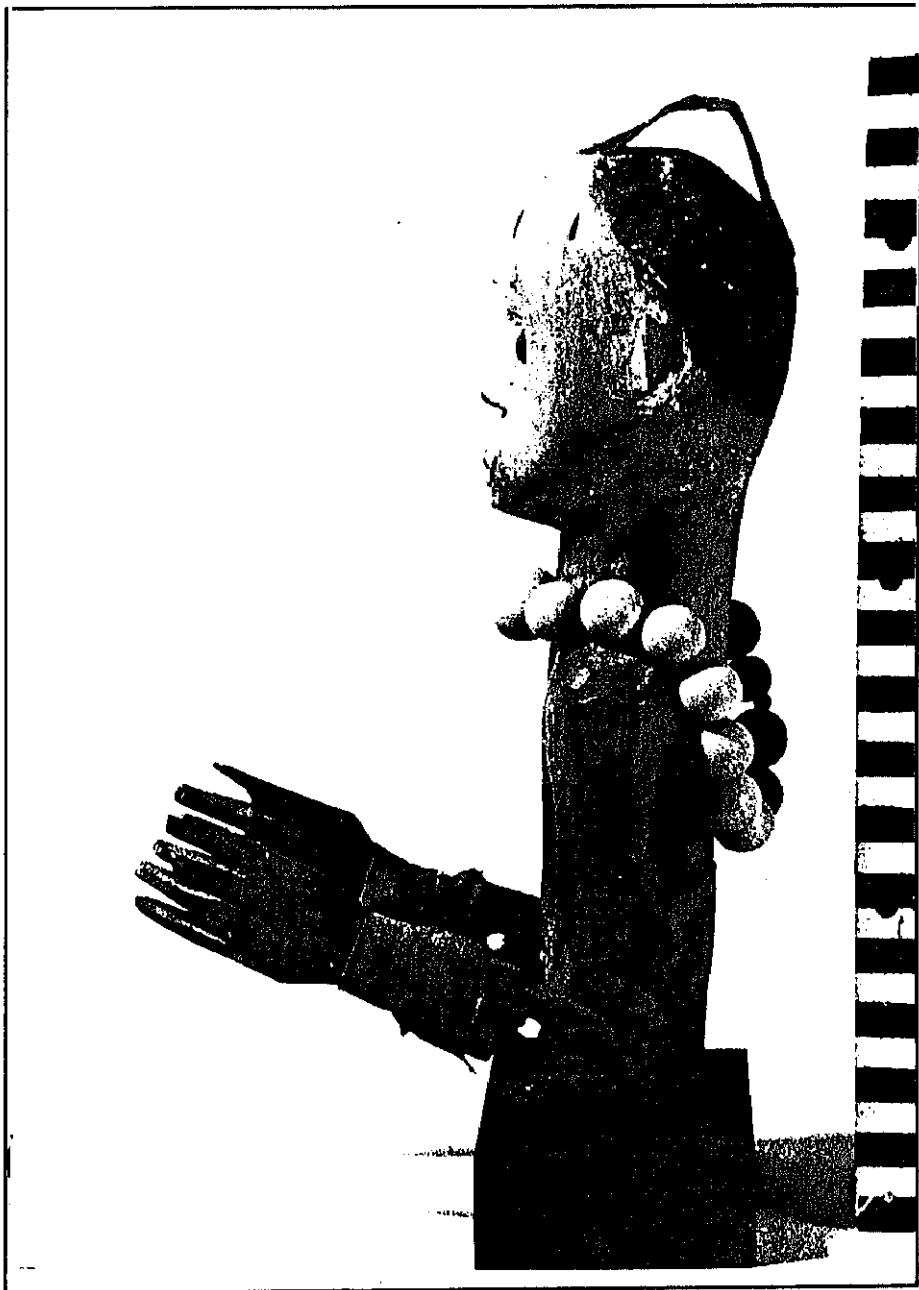
Nº INV.: 60-678.

Dimensiones: 31 x 10 x 9 cm.

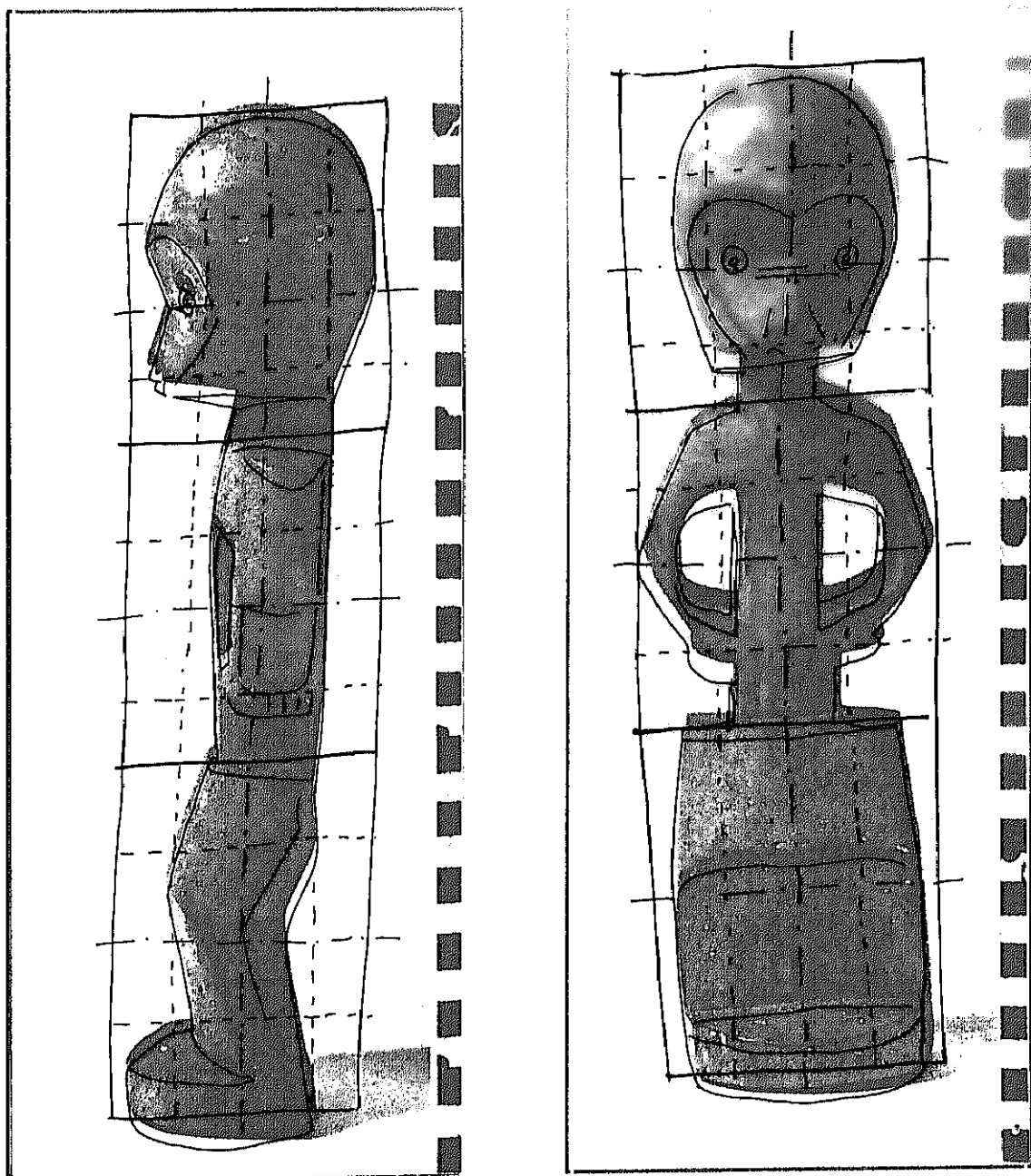
Datación: Obra de Ongüé Eló adquirida en 1957.

Descripción: Figura de antepasado. "Esta figura bailó", dice textualmente en su ficha del inventario. Tallada en madera blanda y patinada con caolín. Cabeza redondeada, un poco apuntada en la barbilla, rostro cóncavo, dos grandes clavos a modo de ojos, nariz recta y boca ligeramente prominente, representada mediante una gruesa línea incisa. Posee un agujero en la zona de la fontanela y un asa. Obsérvese también la extraña corona de profundas incisiones que rodea la cabeza. Brazos y tórax comparten un único volumen, separándose gracias a dos grandes oquedades bajo las axilas. Lo más característico de la pieza son sus brazos articulados. Carece del módulo C: vientre-piernas.

Clasificación: Prototipo clásico alargado, de dos módulos: $A=B$ y $a>b=c$.



LAM.64.- Detalle del perfil.



LAM.65

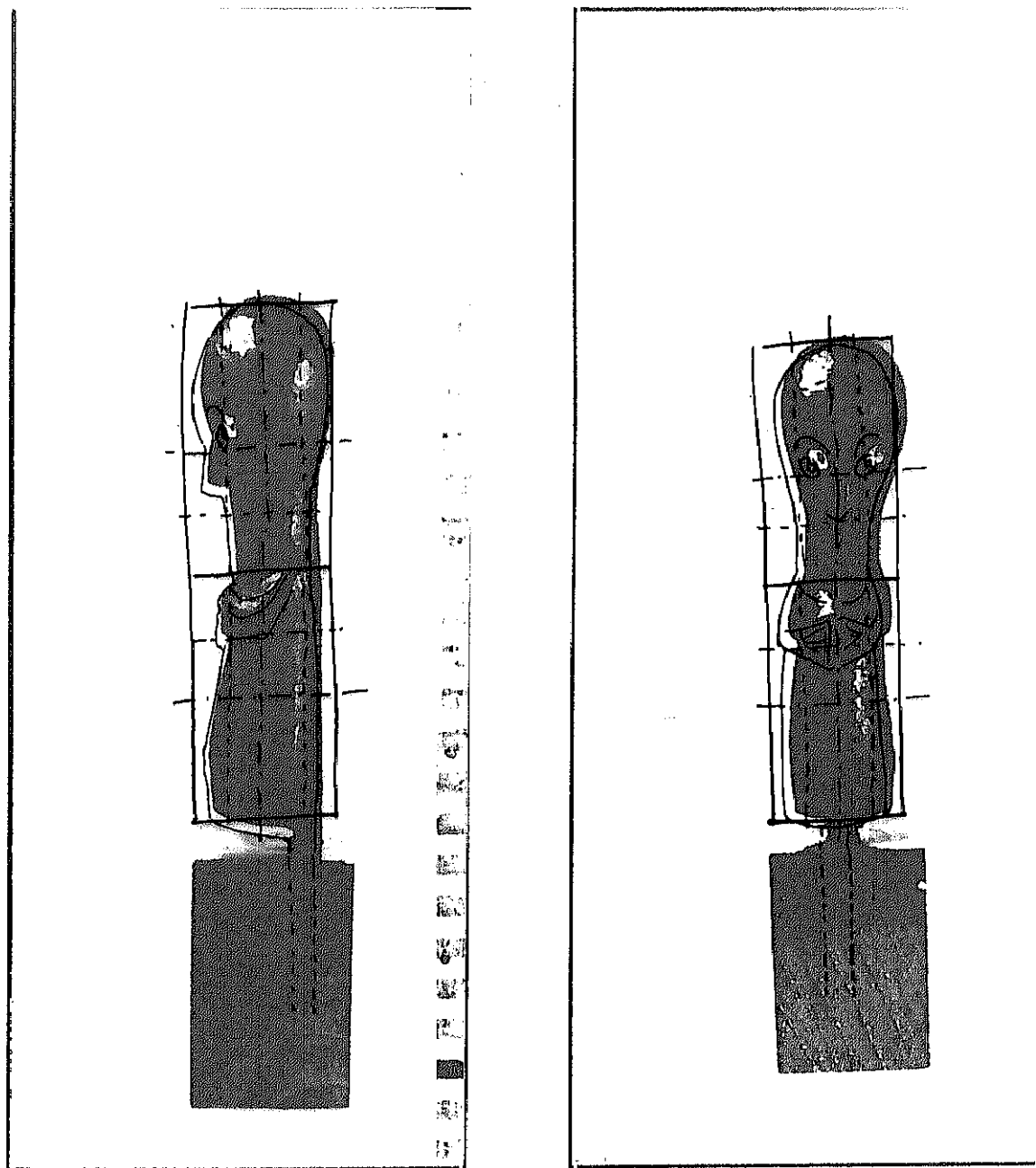
Nº INV.: 60-334.

Dimensiones: 32 x 10 x 9 cm.

Datación: Obra de Eyana Oná de Akok, Nsono, adquirida en 1957.

Descripción: Figura de antepasado masculino. Original ejemplo de la estatuaría de transición que en lugar de apoyarse en la influencia occidental, recrea de un modo insólito los modelos tradicionales. Está tallada en madera de boj sin patinar y perfectamente acabada, su esquematismo parece deliberado. La cabeza ovalada, cortada en plano por su base, con rostro escavado en forma de corazón, ojos representados mediante remaches, la nariz larga descendiendo casi hasta la barbilla. La boca en cierto modo se sobrentiende en la afilada arista de la base de la cara. Los brazos planos y en jarras, apoyando las manos sobre la cintura. Caderas y piernas con todos sus requiebros, forman una sola masa, como si la figura estuviera envuelta en un saco de cintura para abajo.

Clasificación: Prototipo clásico: A=B=C y a=b=c.



LAM.66

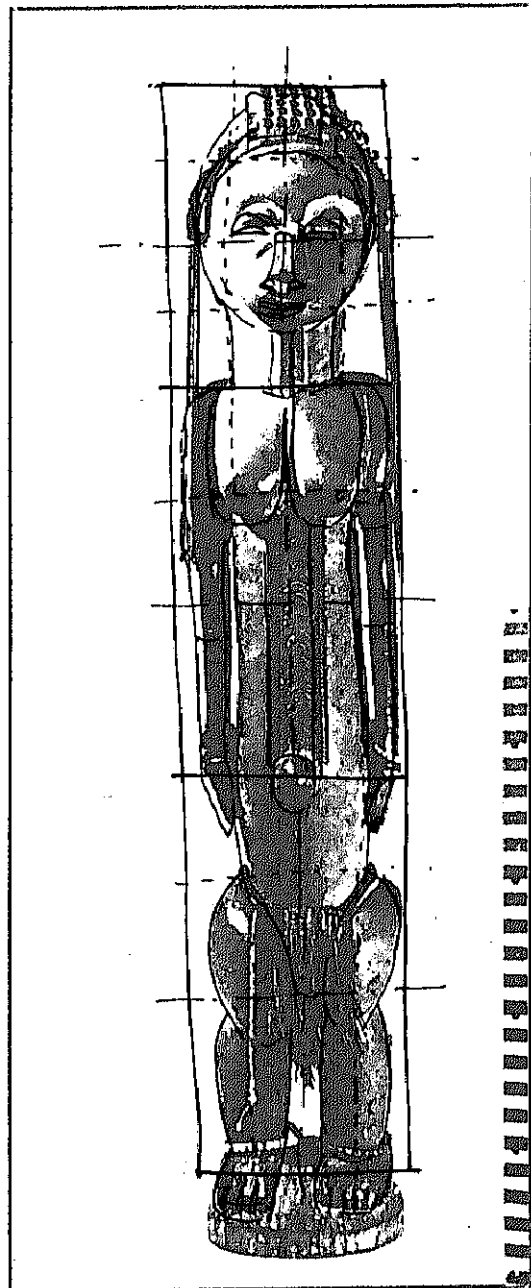
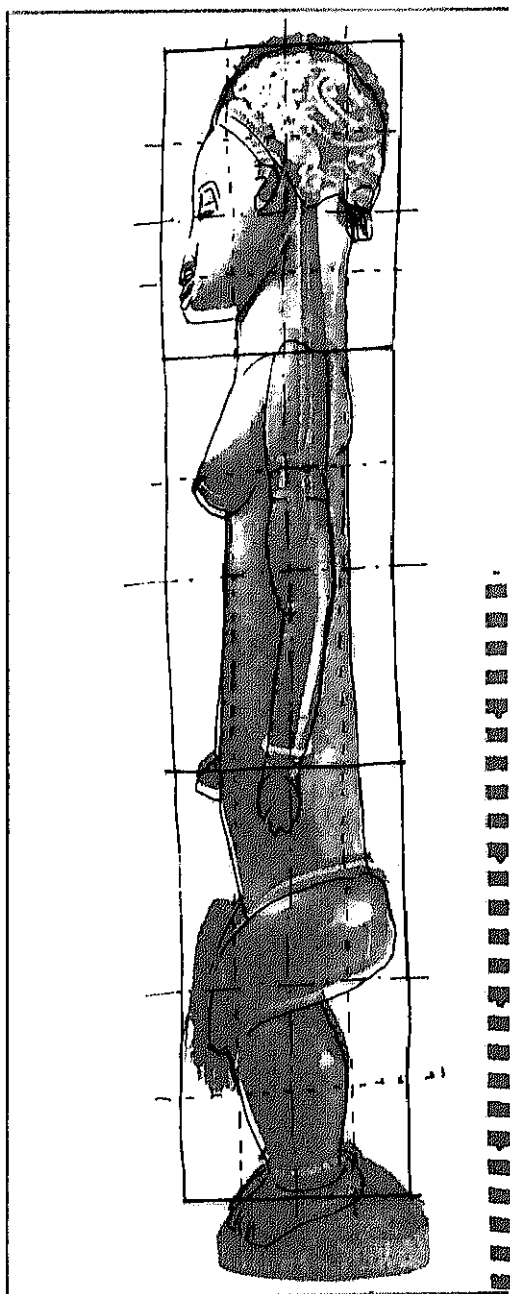
Nº INV.: 93-118.

Dimensiones: 24 x 6,5 x 6,5 cm.

Datación: Adquirida en 1959 por Sabater.

Descripción: Figura de antepasado. Talla de ébano que parece haber tomado como modelo la LM.39. La estatuilla resulta de una malicia casi cómica. Sus ojos, dos chapitas clavadas, destacan alarmantemente sobre el resto de los rasgos oscuros y casi embebidos en el cuerpo. Carece de vientre y piernas. El vástago se encuentra oculto por la peana, en la que se introduce.

Clasificación: Prototipo clásico alargado de dos módulos: $A=B$ y $a>b=c$.



LAM.67

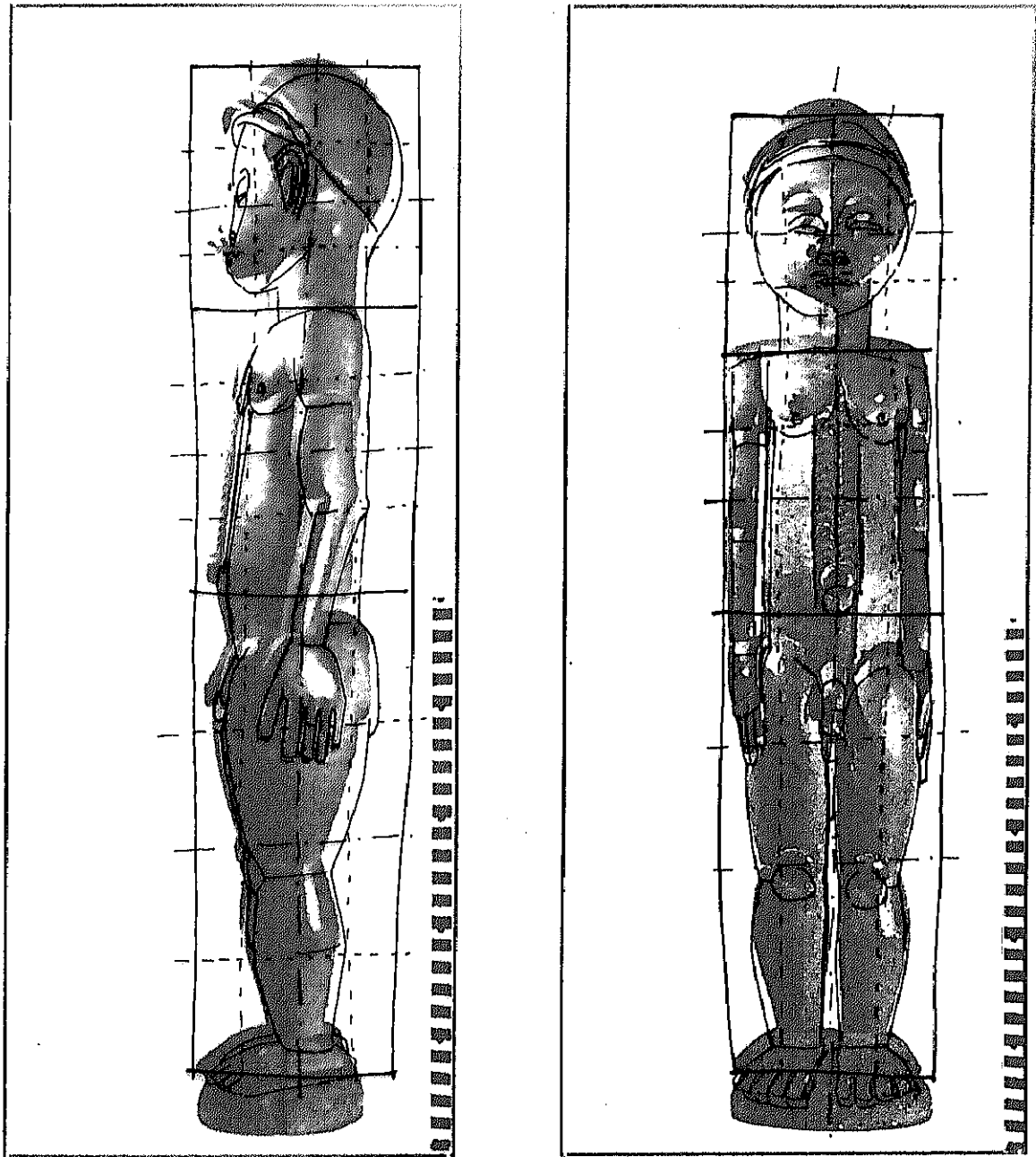
Nº INV.: 71-4.

Dimensiones: 80 x 15 x 15 cm.

Datación: Procedente de la colección de Núñez de Prado, adquirida durante los años 1937-38.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Hábil talla que probablemente responde a un encargo colonial, por su gran tamaño, preciosismo de detalles y amable naturalismo. Conserva las características del estilo *Mvay*: Párpados superiores grandes y caídos, tatuaje ancho y lineal, entre el pecho y el ombligo, ombligo semicircular, etc. Las dos premisas: habilidad y naturalismo unido a sus raíces *Mvay*, nos aproximan al mundo de Ndutumu Singhó. Esta y la siguiente pieza deben ser obra del maestro o de su escuela.

Clasificación: Variante: $A < B = C$.



LAM.68

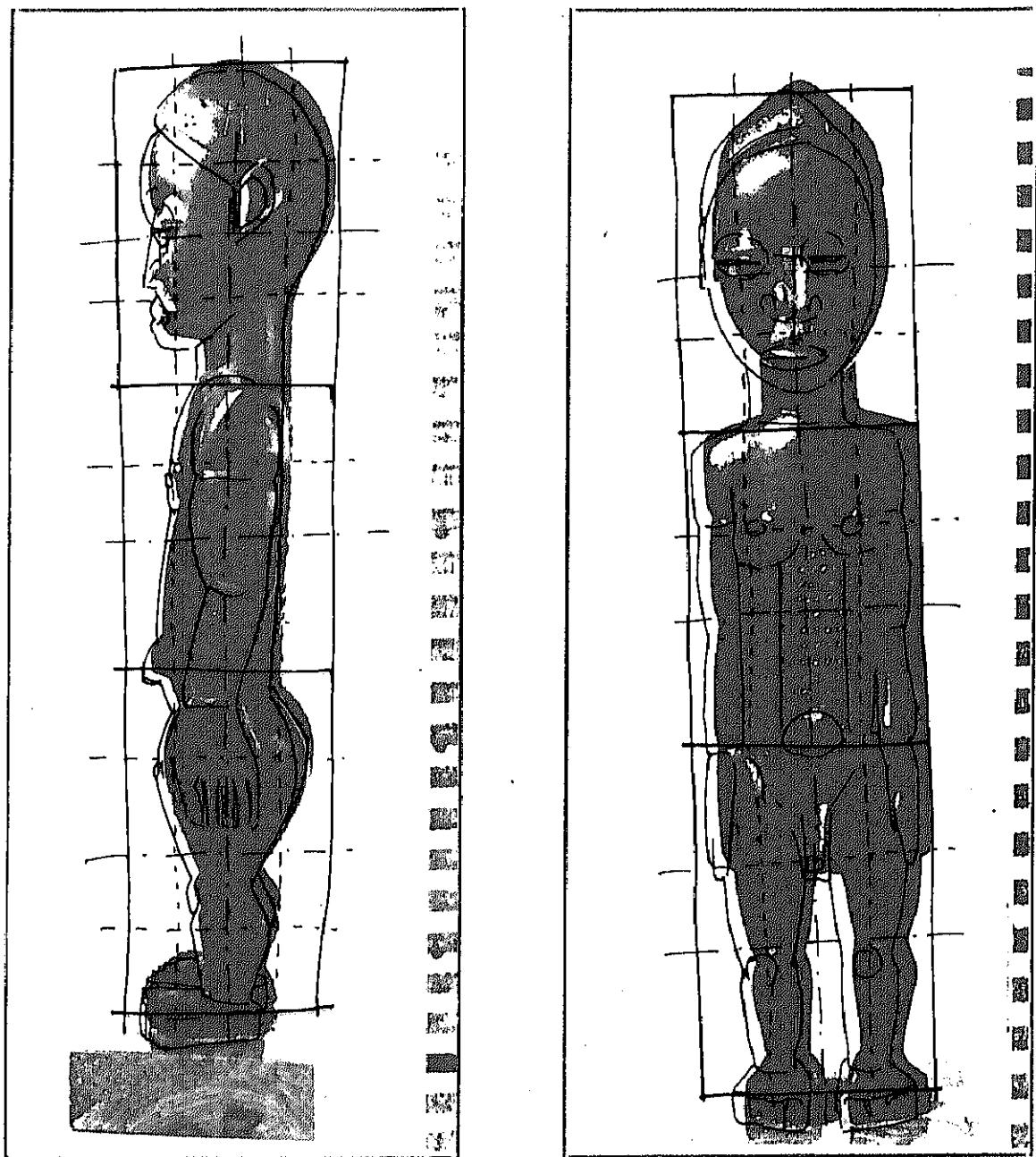
Nº INV.: 6-5.

Dimensiones: 80 x 15 x 15 cm.

Datación: Procedente de la colección de Núñez de Prado, adquirida durante los años 1937-38.

Descripción: Figura de antepasado masculino. Pareja de la anterior, es básicamente igual. Particularmente identificativos resultan su gorrito colonial, su bigote de fibra, las grandes y detalladas manos, incluso con uñas y sus piernas rectas con las rodillas marcadas en forma de dos esferas aplastadas (detalle que aparece a menudo en las obras de Singho (ver LAM.69).

Clasificación: Variante: A<B<C.



LAM.69

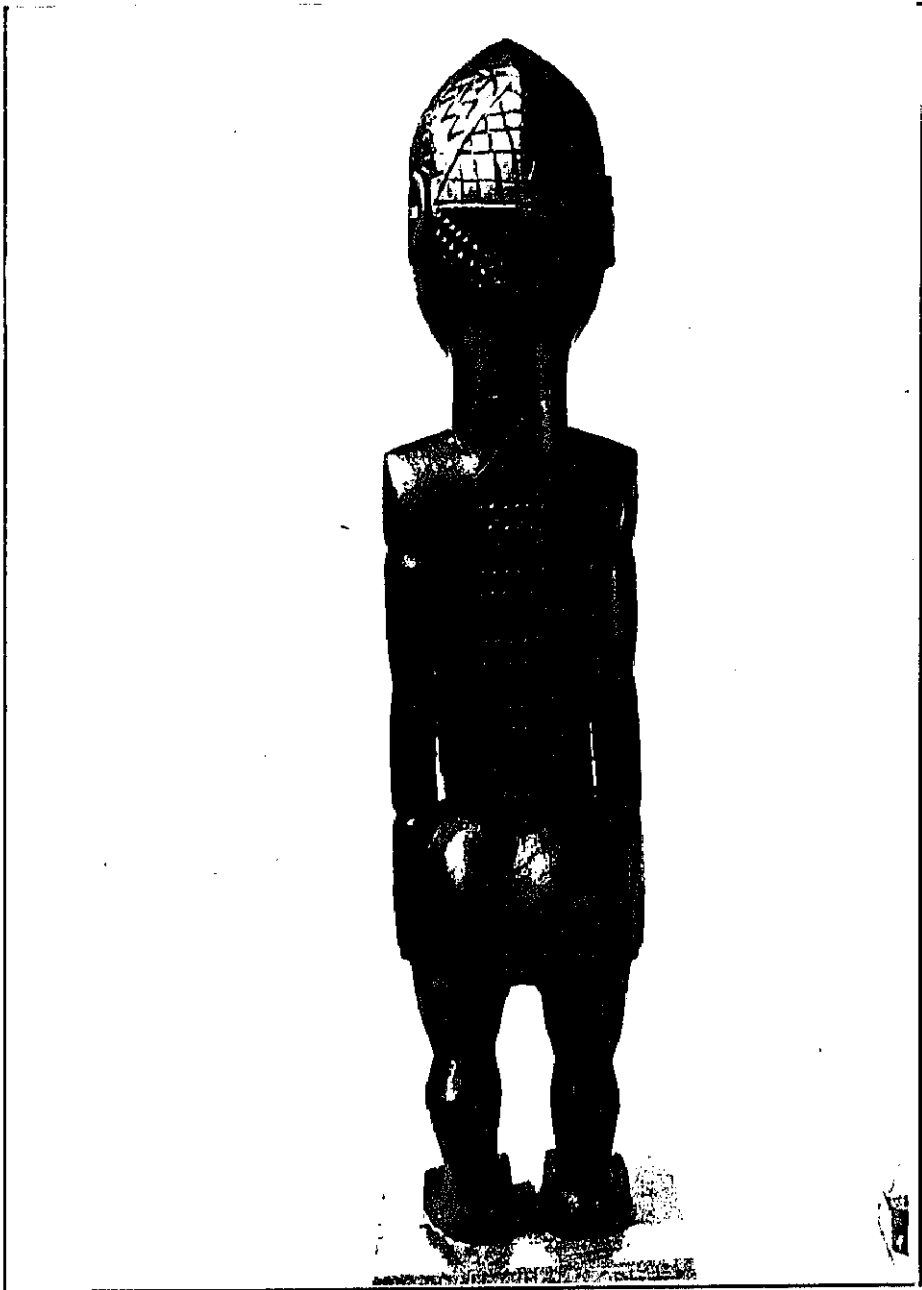
Nº INV.: 93-117.

Dimensiones: 47 x 10 x 10 cm.

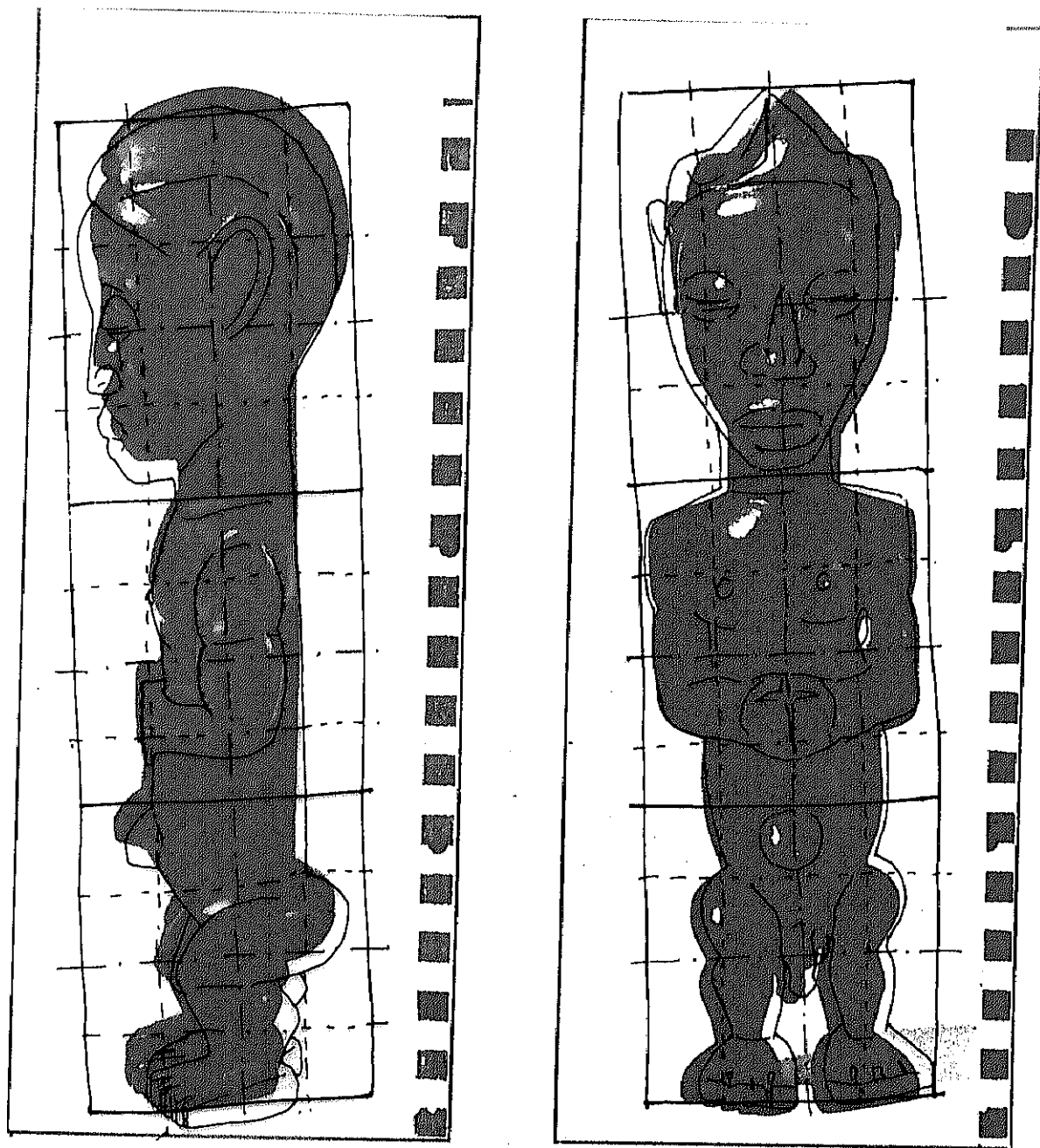
Datación: Adquirida por Sabater en 1959.

Descripción: Figura de antepasado masculino. En madera ligera con pátina imitando ébano. Calificado en la ficha como "al estilo de Ndutumu Singhó", casi con seguridad se trata de una obra de la mano del maestro. En plena etapa de transición, el escultor adapta su estilo *Mvai* (que aquí se mantiene en sus elementos básicos: párpados, tatuaje del tórax, ombligo semiesférico, pezones resaltados, etc) al gusto colonial, introduciendo ligeros cambios: rostro de facciones más naturalistas, tórax más ancho que el cuello, piernas estiradas que vuelven a la figura más esbelta, y en general un mayor acabado sobre todo en los detalles: manos, pies, adornos, etc.

Clasificación: Prototipo clásico alargado: $A=B=C$ y $a>b=c$.



LAM.69.- Detalle de la decoración de la espalda.



LAM.70

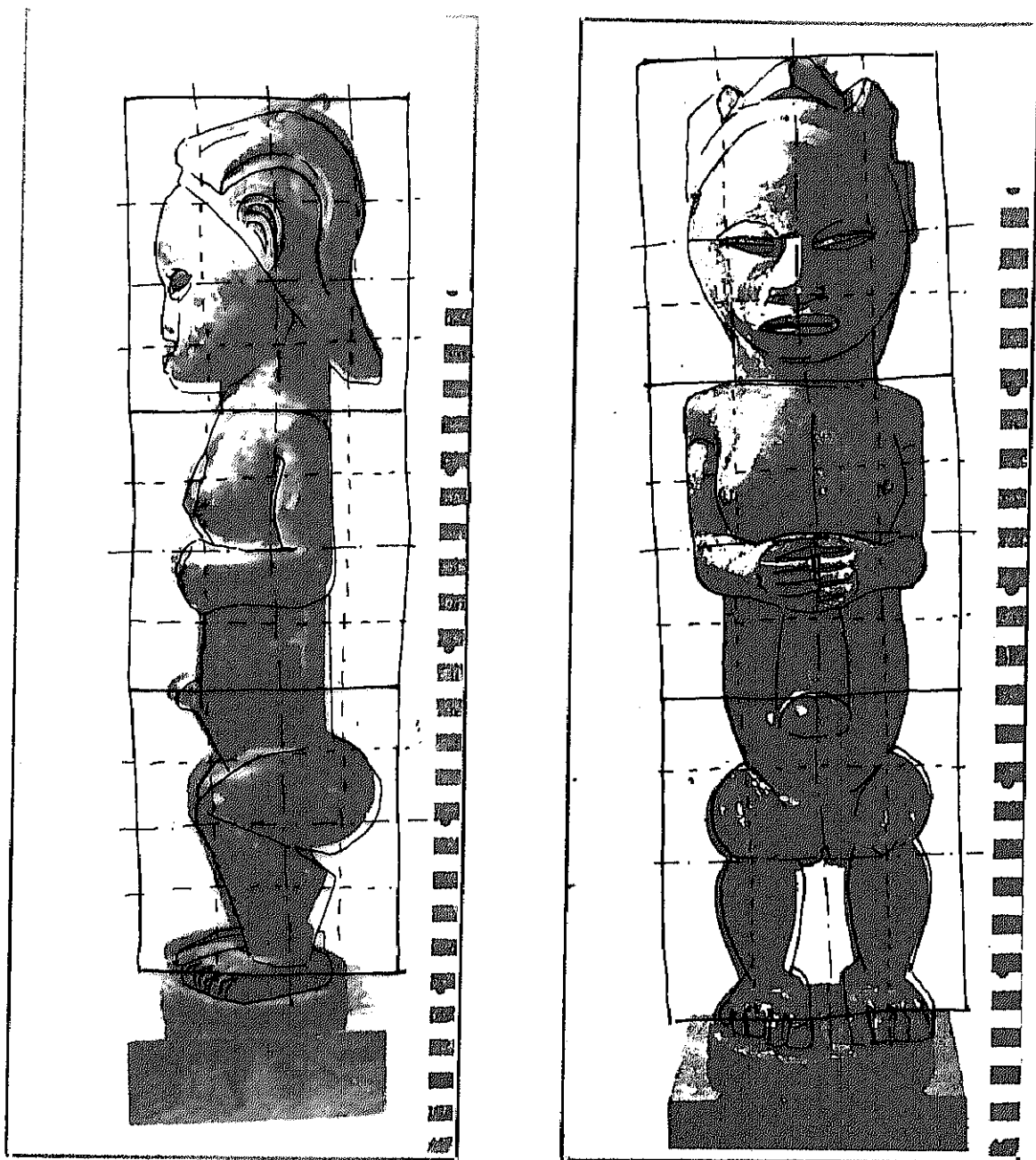
Nº INV.: 74-1.

Dimensiones: 32 x 10 x 10 cm.

Datación: Donada por D. Basilio Olaechea en 1958.

Descripción: Figura de antepasado masculino. En madera ligera con pátina imitando ébano. Esta vez sí, la ficha confirma su autenticidad con estas palabras: "...fue tallada por Ndutumu Singhó, hábil tallista indígena...". Se trata de una hermosa pieza de rostro muy parecido a la anterior, con el típico tocado *Mvai* de tres crestas. Obra también de transición aunque de un naturalismo más contenido, que logra mantener intacto el ensimismamiento y la concentrada intensidad del *Bieri* tradicional. Los brazos y las piernas han conservado su flexión a 90°.

Clasificación: Prototipo clásico: $A=B=C$ y $a=b=c$.



LAM.71

Nº INV.: 93-113.

Dimensiones: 50 x 14 x 14 cm.

Datación: Obra de Ondo Eye, recogida por Sabater en 1959, en el poblado de Conayop.

Descripción: Figura de antepasado femenino. Interesante pieza de juventud del que es el único auténtico escultor Fang tradicional de la actual Guinea Ecuatorial: Ondo Eye, sobrino y principal discípulo de Singhó. La pieza en cuestión está enteramente dentro de la ortodoxia del modelo de *Bieri* puro. Tallado sobre madera blanda con una pátina verde imitando bronce. De formas redondeadas y exquisitamente modeladas. Con elementos *Mvai*: párpados, tocado en tres puntas, tatuaje y ombligo semiesférico. Cabeza redondeada con rasgos que reflejan una poderosa concentración. pequeños hombros y brazos ligeramente musculados, flexionados y con las manos unidas bajo los pechos. Tórax sutilmente modelado

Clasificación: Prototipo clásico: $A=B=C$ y $a=b=c$.

CONCLUSION

CONCLUSION:

EN EL PAIS DE LOS FANG

Los Fang dejaron sus tierras de Bah-el-Ghazal y bajaron siguiendo el curso de los ríos... no conocían el mar, locos sin duda los que hablaban de aquel inmenso desierto de agua... se decía que en sus profundidades hombres blancos como el caolín construían barcos... Los Fang también construían barcos, incluso aviones, viajaban por el aire y cruzaban continentes y hacían guerras multitudinarias y llenas de colores como las de los blancos... pero nunca a la luz del día, siempre de noche, sin más testigos que los búhos... Rokobongo el gran *Nkukuma* de los *Esamangones* arrasó a las tribus playeras impuso su autoridad de Fang, hasta los blancos empalidecían al oír su nombre... pero Rokobongo envejeció, los hechiceros le ataron a un joven y fuerte prisionero al que sacrificaron sobre el cuerpo del decrepito coloso, querían que su sangre nueva devolviera la vitalidad al gran guerrero... Rokobongo acabó en las cárceles de los colonos... su muerte presagiaba grandes cambios... Los Fang conocieron la magia de los blancos, allá en el suroeste donde desembocan los ríos, blancos con el color de los muertos, con el color de la máscara nguel que es el rostro de los muertos... El Fang de la meseta tuvo que atravesar el grueso tronco del *Adyap*, y fue como si penetrara en la inmensa, oscura selva... pasó sobre pigmeos, banokos, bujebas, basekes... aprendió sus técnicas, los remedios y venenos de los bosques... El brazo muy ligero de los hombres se alzó sobre las ramas, abriendo claros en lo espeso, senderos y fincas... las mujeres

trabajaban la tierra cada día lo del día... la tierra entre sus manos era algo remotamente propio como carne de su carne... las mujeres bajaron a la orilla... los hombres pescaban como hombres, las mujeres como mujeres, el barro que pisaban era como carne de su carne... amasado como carne propia construyeron vasijas y forraron las paredes de las casas... aquellas casas de adobe eran carne de su carne maternas donde los hombres nacían y morían... Los que venían de la ciudad trajeron cubos de plástico, cacerolas de acero y chapas de zinc para los tejados... cierto que el zinc daba demasiado calor al caer la tarde pero era tan distinguido brillando entre las hojas de nipa... las vasijas de barro como cuerpos de mujer se gastaron una tras otra... los cubos traídos de la ciudad no envejecían... magia de blancos no solo constructores de barcos... además tenían colores tan vivos... no eran carne de su carne, estaban fabricados con una magia ajena a las cosas del bosque, pero eran hermosos y fuertes... las viejas murmuraban solas mientras las jóvenes bailaban al son de las cacerolas del blanco ignorantes del milagro de la tierra transformada en cuerpo con las manos.

El Fang conocía la fuerza que habita en los seres y en las cosas., el Fang cuanto mas viejo mas sabio y mas fuerza absorbía de los seres y las cosas... el viejo Fang no era charlatán, callaba, daba sus lecciones mostrando ejemplos visibles que solo los elegidos alcanzaban a interpretar, su sabiduría era elitista... a veces el viejo moría sin haber sido comprendido y se llevaba sus secretos a la tumba... cierto que eso tampoco suponía el fin de nada, los muertos *Bekon* eran ciudadanos... ciudadanos si, y al que se lo pedía le ofrecían sus enseñanzas y esa fuerza que da la longevidad capaz de tirar por tierra al joven mas recio... sus cráneos se

guardaban junto a los de sus antepasados en una especie de gran carcaj de corteza protegido por la sobria estatuilla del *Bieri*, que era como si la propia severidad de primer ancestro habitara la madera esculpida... la fuerza de los muertos se resistía a escapar mientras quedara un hueso del difunto donde alojarse... En el rito *Melan*, el padre decía al hijo "lo que yo hago con este cráneo harás tu un día con el mío"...

El Fang llegó hasta las costas y conoció a los blancos... eran narigudos, serios, con mucha cabeza... tenían escopetas mas certeras que la ballesta *mbang* y pólvora mas mortífera que el veneno *eni*... otros con largas túnicas como las de los mercaderes hausas, y barbas largas y rizadas, predicaban historias sacadas de un grueso libro sagrado acerca de cierto héroe con el cuerpo cubierto de espinas y clavos, como las grandes figuras del *Ngui*, que se sentaba a la diestra del todopoderoso... *Nzama*, padre *Nzama* que todo lo habita... ni bueno ni malo, inaccesible *Nzama*... El negro no tenía libros pero tenía el *iboga* y la corteza de *alan*... entonces en lo más profundo de sí veía y comprendía... Pero al predicador no le gustaban sus métodos... quería que el Fang leyera con el en los libros y no en las cosas del bosque... a veces alzaba su voz clamando la destrucción de los *Bieri* y de los "amuletos"... y el Fang quedaba sin "medicina"... las estatuas eran quemadas... otras arrojadas al Utamboni asomaban insolentes sus cabezas de impenitentes ahogados...

Se viven nuevos tiempos, las mujeres llevan relojes digitales en vez del pesado *ngos* de bronce cerrado a golpe de martillo sobre las muñecas y los cuellos... hoy la selva se viste con los adornos de las marchitas bellezas de otra época que

saltan desde sus tumbas y trepan hasta las ceibas y los palomeros... la flauta del amor *ndying* ya no toca su canción... tan solo en el espejismo sonoro de esos bosques de bambú... cuando la cámara los enfoca, se cimbrean seductores y viriles...codiciosos... enseña nuestra foto a las chicas de España me decían los de Nzumu... querían una esposa blanca... la nueva vida, el más allá se llaman Barcelona, Madrid, París, Londres... y las promesas de los finos labios de las hijas del blanco. Los jóvenes ya no atienden a los ancianos con sus silencios elocuentes y su raro humor... es urgente viajar a la ciudad... llegar a Bata y cruzar el mar hasta la lejana capital de Bioko, entonces enseguida la Europa mítica...

Africa, pisamos Africa, Guinea, Nsok, Abumeyeme... Vicente posa para una foto, con el fonendo colgando como un verdadero doctor... pero esa mirada inconfundible de lúcido conocedor de enigmas más insondables que los de la ciencia, te delatan Vicente... Vicente reunió a las niñas, queríamos oír las canciones de agua que cuenta Aranzadi... *mocuru mandyim*... las cosas divertidas nunca se olvidan... las niñas corrieron hacia el río donde las mujeres lavaban y en un instante armaron un alboroto fantástico de espumas y palmas... afinando el oído era posible distinguir el ritmo zumbón, hondo, irreal de una mágica percusión acuática... no era la de la mano sobre la piel de nutria del tambor *mbeng*, no era el palo sobre el tronco hueco del *nku*... era la fina piel del agua que cantaba... igual que hacían sus abuelas cuando un extraño se perdía por los paraísos de sus baños y ellas entre púdicas y coquetas cubrían su desnudez con las ropas musicales de los chapoteos...

La música no se olvida... llegando a Niefang, un *Mbot-nvet*, largo y solemne

subió a nuestro coche, había una fiesta en Monterraices... ahora resulta raro ver a uno de estos trovadores... Esam Obiang el más célebre trovador y bailarín del acrobático *Ndong Mba* se cayó del mástil de 12 metros en Ebebiyin... cada vez se oye menos la canción del *nvet*... están los coros de mujeres, triste herencia de la mojigatería colonial, que cantan y bailan encorsetando cuerpos y ritmos... aunque una noche todavía puede suceder que el *Eká*, el *Ozilá*, el escandaloso *Mebuk mebi* o el *Mikang* mas desenfrenado, rasguen de arriba a abajo las vestiduras de los viejos puritanos y hagan temblar los vientres y obnubilar los rostros con el movimiento de las palmas posesas golpeando los tambores... asistir a eso ... era asistir a algo grande... Entre los bambúes pintados de rojo y los neones desnudos de un tugurio de la gran ciudad, un chico se agitaba con esa herencia de gestos que guardan los huesos... viejos gestos de danzas viejas... estamos en la capital Malabo... el disco de Bessoso acaba y el chico se sorprende a si mismo contorsionado y selvático en pleno vacío de música... hunde las manos en los bolsillos da media vuelta y sale recuperado de su breve trance...

Los jóvenes ya no atienden a los ancianos... ahora el Fang es ignorante de sus tradiciones y simple aficionado a las costumbres del blanco... El jefe del poblado reúne a los vecinos en la nueva casa de la palabra... no hablará de guerras ni de prohibiciones ni de ofrendas ni auspicios... les dirá que necesita un traje azul marino y una corbata a juego para salir al camino y ver pasar la comitiva de presidencia.

El español abandonó Guinea dejó sus máquinas que nadie sabía hacer funcionar y sus carreteras se las comió la selva... de la chatarra española dio buena

cuenta Martín Michá, el sabía transformar esa maquinaria absurda en objetos verdaderamente útiles... su casa es un panteón de altares, donde hierros, plásticos y la más desechable quincallería sirve para dar forma a imágenes místicas y poderosas como las que los antiguos hacían con las cosas del bosque... Michá usa lo mismo una rueda de camión que un termitero, una postal del Papa o tronco de *ocume*... se ha adaptado al nuevo paisaje de plástico, metal y cemento, ha descifrado ese oculto lenguaje de las cosas del blanco que ni siquiera el blanco conoce...

Los hombres tejían redes y cestos para las mujeres, también trampas para la caza... el amigo de Santiago sabía trabajar la cuerda de melongo y hacer trampas... algunas tan buenas que no necesitaban cebo... Los pájaros caían atrapados por la belleza de los nudos y las trenzas... del mismo modo que los espíritus caían en las trampas de las estatuas *Bieri*... creyendo haber encontrado su propio cuerpo, un mal día perdido, en esa ficción alevosa de la madera revivida en las manos de Ndutumu Singho, de Eyama Ona, de Ondo Eyé, el último escultor Fang.

!Terrible adormecimiento!... pensar que el genio técnico de los Fang fue capaz de fabricar réplicas de los fusiles alemanes en una rudimentaria fragua... tan explosivos como los originales... las mujeres y los niños llenaban la cesta *ncue* de piedras *señ* que recogían del fondo de los ríos... el herrero sabía como transformar esas piedras en azadas, hachas, *bikuele*... Nkó Andá tenía un buen *Evú* que iluminó su sentido para que revelar el metal duro que dormía en el *señ*... Pero el blanco

trajo mejor metal que el de Nkó Anda, sus herreros debían ser poderosos brujos... El Fang se decía -¿para que cavar el hoyo del gran horno?... ¿para que esperar que el *señ* se funda en el gran horno con el trabajo de los hombres?... ¿acaso no es más fuerte y abundante el metal de los blancos?- ... los viejos herreros conocían la insensatez de quienes así pensaban... porque -¿para que un metal más puro si no era pura la forma de obtenerlo?... conseguir sin ritual, lo que para los antiguos supuso toda una liturgia era alterar el orden que la sabia tradición imponía en cada trabajo, necesaria para mantener sus buenas relaciones con el mundo... conformarse con el ignoto ritual del blanco... primero fue el metal en bruto... más tarde ni siquiera hizo falta la forja, llegaban herramientas desde Europa... el herrero, poderoso iniciado en el misterio del fuego y de las formas cambiantes, apenas recibía encargos... Su arte se fue olvidando... cuando el español abandonó Guinea el nuevo Fang se quedó con las manos vacías, sin saber... En Nsoc, Simón Ndo Bibale aun mueve su fuelle *nkóm*... cuando el *nkóm* reviente de viejo, seguramente ya no quedaran carpinteros que sepan tallar un nuevo *nkóm*... Simón posa muy quieto para la cámara, abrochado hasta el cuello de la camisa, rodeado de sus hijos y sus nietos... a los blancos les gustan sus puntas de flecha... ¿acaso es el blanco ahora el que quiera aprender las cosas de los Fang?... es tarde - piensa - lo importante ya está casi perdido, solo algunos viejos impenetrables como la selva saben algo a cerca de lo importante... los viejos y los hechiceros.

En el *Ngwel* se reúnen aún los brujos *Beyem*., con el *Melan* en la clandestinidad, los brujos son los dueños de la noche... la enfermedad, la muerte, cualquier tipo de desgracia es obra de los brujos... su vientre tiene *Evú*, necesitan

destruir, corromper... se ha adueñado de las reliquias del *Melan*... los brujos se hacen fuertes, conocían el valor de la tradición y lo han utilizado en sus malas artes dominando a los ignorantes...

El *Nganga* sabe las cosas de los brujos... en sueños lucha a muerte con los brujos... el *Nganga* tiene "medicina" contra la brujería... también sus métodos se han adaptado a los nuevos tiempos...

Frente a la choza del curandero está clavado un cuerno... el cuerno toca solo su música callada y encanta a las gentes para que acudan a la reunión que esta noche celebra el curandero... vienen desde Gabón... gentes que han perdido cosas... que han perdido seres queridos... que han perdido el alma *Ncong*... el *Nganga* ya no mira en clarividentes cristales de mica o sobre la espejeante superficie del agua quieta... ahora su bola de cristal es el espejo de baratija y entra en trance a fuerza de litros de cerveza o de tragos ardientes de una embriagadora colonia de bazar gabones... que también eso ayuda a que baje el espíritu... los mejunges del blanco han sustituido a los bebedizos de hierbas... Nos traducen: el curandero no conoce la magia del blanco,... las imágenes del espejo le son extrañas... no ve claro, da otro trago... ah si, si, alguien quiere envenenaros... debemos protegernos con *nguit* amuleto de cuerno de antílope... hay que llevarlo al cuello hasta que el cordel se gaste y caiga por si solo... en el sitio donde caiga, quedará el mal.

Mama Titi sabe curar *Ncong*... invoca al mal espíritu, le amenaza si es preciso para que libere el cuerpo del zombi... ella no utiliza espejo, no quiere que

se la confunda con un *Bandji* del *Mbweti*, ella toma un objeto que pertenezca al enfermo y se duerme asida a él... en sueños se le revela la causa del mal y el modo de curarlo... ella practica la hechicería buena tiene *Nfum-evú*. Fuimos buscando la antigua sabiduría, el sentido oculto de los *Bieri*, las ceremonias medidas... la filosofía natural de los Bantú... pero los sabios eran humildes silentes sin herederos...a los artistas les sustituyeron tallistas de "souvenir" que compiten en exotismo con los pisapapeles, los platos y los trofeos de caza de los colonizadores... Los Fang, hijos de Afiri Cara, el que dió su nombre a todo un continente, cada vez entiende menos el lenguaje de las cosas del bosque... pero aunque los hombres olviden, el espíritu de los ancestros habita en cada rincón de la selva ecuatoguineana... y la selva guardara eterna memoria de lo sobrenatural.

APENDICE

8

ARTE ACTUAL EN GUINEA ECUATORIAL

"Para llegar a la concepción de un arte que responda a las exigencias del hombre bantú de hoy, conviene que el artista estudie las obras de sus antepasados en profundidad, poniendo sobre el tapete la veracidad de muchas de sus ideas y creencias, comparándolas con las exigencias de la vida actual". (Leandro Mbomio)

Hablar de Arte actual en Guinea Ecuatorial significa en cierto modo terminar con la distinción de tribus. Ante la imparable disolución de sus formas de vida tradicionales las diferencias artísticas entre Fang, Bubi, Benga, Combe, Bujeba, Balengue, Baseque o Annabonés, son inciertas. El artista empieza a actuar condicionado por esa sociedad pluritribal que se llama Guinea Ecuatorial.

8.1. EL ULTIMO ARTE TRADICIONAL FANG.

"Es necesario aceptar la evidencia de que el gran Arte Fang, que en el siglo XIX llegó a su punto culminante después de una historia de la que sólo conocemos el final, se ha extinguido para siempre" (L. Perrois).

Hoy, el Arte Fang tradicional de Guinea prácticamente ha desaparecido porque las creencias de las que se nutría fueron perseguidas y acalladas sistemáticamente. Hemos visto a lo largo de este trabajo que fondo y forma son inseparables en la actividad artística del Fang. El fondo, es decir el mundo conceptual de la sabiduría autóctona Fang se extingue dramáticamente con sus últimos ancianos. Los antiguos objetos que dieron vida a estas ideas, donde las nuevas generaciones de artistas podían haber encontrado sus modelos, viajaron y se dispersaron por la remota Europa. Pero es aquí en Guinea donde nuestras grandes y exóticas colecciones, se cargan de sentido al contacto con el entorno de donde surgieron. Ya en 1957, Ibarrola advertía de la importancia del Arte como el último refugio de la cultura tradicional guineana y se lamentaba de la falta de Museos en el lugar de origen. La desaparición del Museo de Santa Isabel supuso un atentado definitivo contra la cultura indígena. En este sentido el actual Museo de Felipe Osaá en Biyabiyang supone un esfuerzo individual digno de admiración y apoyo.



Fig.8.1.- Figura de *Mono-blang* de brazos articulados, tallada por Ongüe Eló (Museo Etnológico de Barcelona, N°60-6-78)

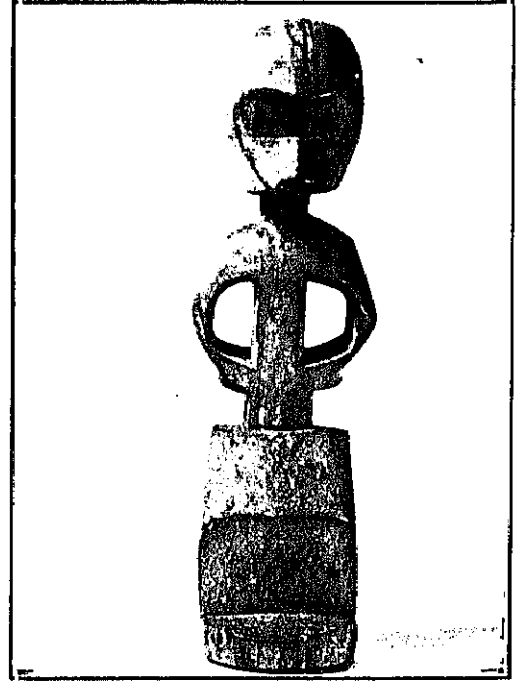


Fig.8.2.- *Mono-blang* tallado por Eyama Oná sobre una madera dura semejante al boj, recogido en 1957 (Museo Etnológico de Barcelona, N°60-334).

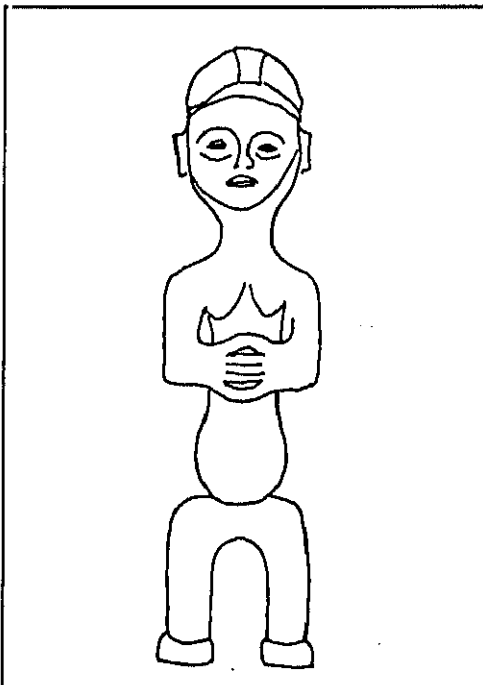


Fig.8.3.- Figura de Clemente Ndutumu, de la colección de Fernández, reproducida por este en uno de sus estudios.



Fig.8.4.- Cabeza en ébano localizada en el poblado de Obang (Nsao), obra del polifacético Salvador Mlohá, sabio y experto conocedor de la tradición Fang.

Entre los Fang, nos han llegado los nombres de algunos de los últimos grandes maestros de su estatuaria que ejercieron entre las décadas de los 40 y 60: **Ongüe Elo**, *Okak* de Oyek establecido en la zona *Niumu* de Be (Ebebiyin) (fig.8.1). **Eyama Ona**, *Nsomo* de Akok (Ebebiyin), tío de Leandro Mbomio, original renovador del Arte antiguo y miembro del movimiento artístico-revolucionario *Ngon-Ntang* junto a otros artistas como Obiang Ncama, Nsi Engó, Elá Mañana o el propio Ongüe Eló (fig.8.2). **Ndo Beyeme**, *Okak* del clan *Essatok* de Mbomo. **Clemente Ndutumu**, Efak de Malomo (Acurenam), que según J. Fernandez, todavía tallaba figuras del *Bieri* en los años 40, aunque a partir de los 50, su Arte empezó a comercializarse; a pesar de vivir en plena zona *Okak*, su estilo era una mezcla entre el *Niumu* y el *Nzaman-Betsi* (fig.8.3.). **Marcos Elugu**, de Efulan (Evinayong). **Salvador Michá**, *Yegüing* de Eni (Nsoc) que murió en 1973 , trovador *Nbom-nvet* además de escultor (fig.8.4.). Y el más conocido, el gran **Ndutumu Singho**, *Essatuk* de Conayop (Ebebiyin).

La mayoría de estos artistas adaptaron sus conocimientos como escultores de lo sagrado, al gusto profano impuesto por los nuevos soberanos, los españoles. Desarrollaron unos modelos cada vez más naturalistas, dando lugar poco a poco a un estilo de transición que fácilmente acabaría degenerando en el actual mercado del souvenir.

8.1.1. NDUTUMU SINGHO.

Fue el gran artista de la transición y uno de los más importantes escultores Bantú de todos los tiempos. Supo unir a la más pura tradición el carácter renovador que imponía la modernidad. A pesar de que Ndutumu Singho no era *Mvai*, sino *Okak* o *Fang-Fang*, según Panyella, del clan *Esatuk* afincado entre los *Ntumu*, pasó la mayor parte de su vida en el poblado de Conayop, del distrito de Ebebiyin, sin embargo sus piezas más tradicionales pertenecían al estilo que Tessmann asigna a la subtribu *Mvai*.

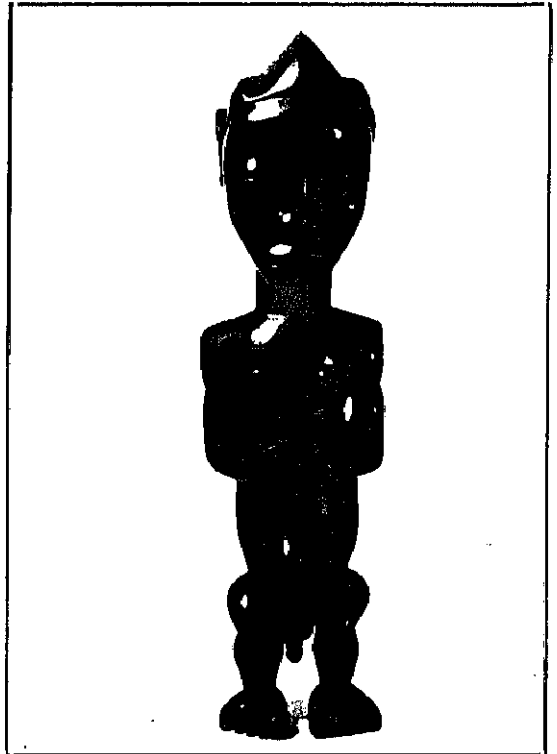


Fig.8.5.- Bieri de Ndutumu Singo, recogido por Basilio Olasehies en la década de los 50, sobre madera blanda con patina imitando a al ébano (Museo Etnológico de Barcelona N°74-1).

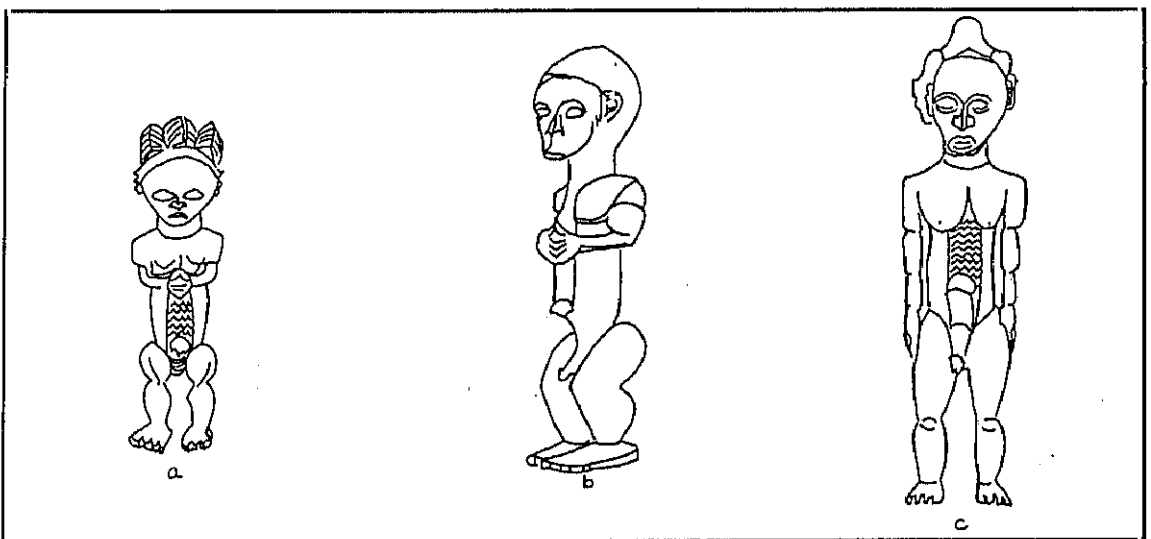


Fig.8.6.- De izquierda a derecha, evolución del estilo de Ndutumu, según Fernández.

A partir de 1930, el escultor comenzó a introducir cambios fundamentales sobre el modelo clásico *Mvai* del *Bieri* que hasta entonces había utilizado: caracterizado por una gran cabeza con un tocado de tres crestas, ojos en forma de grano de café, mandíbula marcada, boca hacia abajo y un inconfundible tatuaje ancho que sube en vertical desde el ombligo hasta las manos situadas bajo el pecho, con los brazos flexionados, lo mismo que las piernas (fig.8.6.a)(J Fernández analizó la evolución estilística de Ndutumu Singho en base a piezas de diferentes épocas, en un artículo titulado: "Fang Reliquary Art: Its Quantities and Qualities"). Ante la inminente extinción del culto *Melan*, que daba sentido a los *Bieri*, y la aparición de una nueva clientela europea atraída por un Arte menos esotérico, Ndutumu decide transformar su estilo para crear un tipo de figura profana de proporciones y acabado más naturalistas, las piernas y los brazos se estiran, el torso gana amplitud, las formas se redondean y las patinas y pulimentos se vuelven más brillantes (fig.8.6.b,c). Los encargos se multiplican y pronto, hijos y sobrinos colaboran en su trabajo, llegando a crear una auténtica escuela (LAM. 67,68,69,70,71.), en la que su más destacado discípulo será **Ondo Eye**.

Ndutumu consigue con toda naturalidad, alternar piezas puramente tradicionales con encargos de retratos de indígenas y figuras comerciales. Sin llegar a perder su excelente impronta, este gran maestro logró realizar con éxito la transición de lo sagrado a lo profano. Algunas de sus obras se encuentran hoy en Museos y colecciones españolas, ya sea como pieza etnológica o como adorno colonial. Ndutumu murió según Buaki en 1961, en su obra dejaba abierta la posibilidad de un nuevo Arte guineano.

8.2. LA ESCUELA EUROPEA.

Paradójicamente, mientras el artista europeo de entreguerras aprendía del Arte Africano de sus Museos, provocando una renovación radical de sus propias concepciones y formas estéticas, en Africa y concretamente en Guinea, el artista perdía paulatinamente la memoria de su cultura de origen adoptando la única alternativa que le quedaba, la influencia europea, representada en su forma más anquilosada por el gusto de turistas misioneros y comerciantes. ¿Es posible que la influencia extranjera, enriquezca en vez de ahogar a la cultura autóctona, supondría una apertura necesaria a eso que Mbomio llama "síntesis intercultural afroeuroamericana"?

Durante la época colonial, la escuela europea en Guinea Ecuatorial, tubo al menos un representante de excepción, del que aprendieron la mayoría de los artistas guineanos actuales; el escultor Modesto Gené

8.2.1. GENE, "EL AFRICANO".

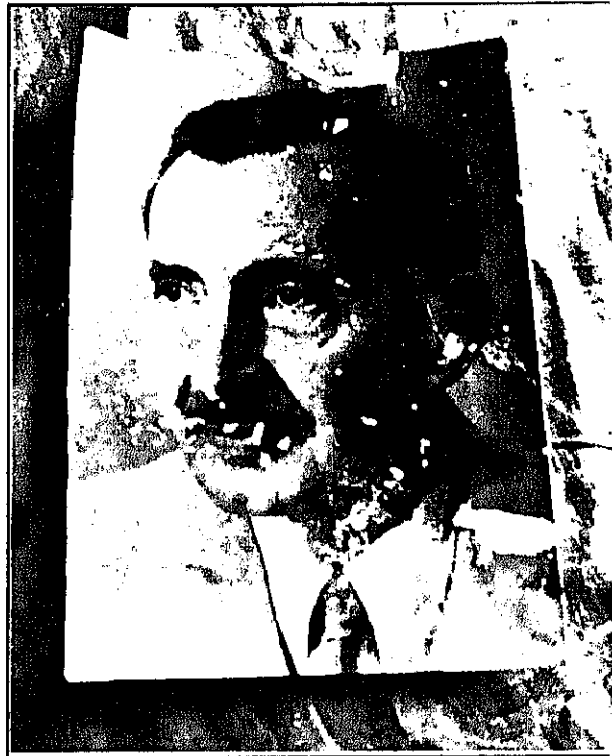


Fig.8.7.- Fotografía de Modesto Gené, que encontré en su antigua casa de Bata.

"Me escribió una carta en la que me decía que él quería ser para sus nietos Gené el africano. Hubiera sido feliz si los guineanos le hubieran bautizado con este apodo" (declaraciones de la viuda de Gené).

Cuando decidí completar estos trabajos con una panorámica del Arte actual ecuatoguineano nunca sospeché que mis pesquisas me condujeran inevitablemente hacia la vida y obra de un artista nacido y formado en España: Modesto Gené. Gené fue el maestro de la generación actual de artistas y artesanos de Guinea. Todos aquellos con los que me entrevisté reconocieron de un modo u otro su deuda con el escultor. Personalmente mi afinidad hacia al personaje crecía a medida que averiguaba nuevos datos.

Aunque no se trate de un autor propiamente guineano, considero de interés fundamental su inclusión en este capítulo no sólo para comprender la evolución de las artes en Guinea a partir de la colonización, sino y sobre todo para presentar una serie de informes inéditos sobre el autor que espero puedan contribuir en algo a que se le haga justicia.

8.2.1.1. Presentación.

La primera vez que escuché el nombre de Gené, fue durante una larga conversación telefónica con Iñigo de Aranzadi, precisamente el día anterior de mi partida hacia Guinea. Era la única ocasión en que hablaba personalmente con el autor de "La adivinanza en la zona *ntumu*", la obra que más admiro de la bibliografía colonial. Aranzadi, hijo adoptivo del gran Etó Mebimi, conocido entre los Fang por el sobrenombre de *Nfum Dse Etó Mebimi* (leopardo blanco con asiento entre los muertos), me habló entre otras cosas de que conocía el paradero del bastón de mando de Afiri Cara o que guardaba entre sus tesoros la pipa del celebre brujo Mbomio Mba y finalmente al mencionarle mi profesión de escultor, me recomendó que aprovechara el viaje a Guinea para investigar sobre los últimos y al parecer dramáticos años del también escultor, Gené.

8.2.1.2. Biografía.

1914. Nace el 5 de noviembre en Reus, Tarragona.

1932. A sus dieciocho años modela un relieve con la efigie del Presidente de la Generalitat, Macía.

1932. Primera exposición, en compañía del acuarelista Ceferino Olivé, en el Centro de Lectura de Reus. Además de Olivé, mantiene amistad con los artistas, Ferré, Rebascall, Salvador Martorell, Montaguy, etc. Realiza un San Juan Bautista para la Iglesia Parroquial y gana el concurso para la talla de un escudo en piedra que irá colocado sobre la fachada del Ayuntamiento.

1933-35. Estudia Bellas Artes en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona gracias a la Beca Jacint Barrau que le concede el Ayuntamiento de su ciudad natal.

En 1934 es el encargado de realizar la mascarilla del escultor recién fallecido, Pablo Gargallo.

1936. Consigue una Bolsa de viaje de la Fundación R. Amigó i Cuyas, para la realización de un viaje de fin de carrera por el territorio español, que comienza el 24 de junio de ese año.

Le sorprende el comienzo de la guerra civil cuando se encontraba en Sevilla. Es movilizado, ingresando en el cuerpo de aviación. Allí se le facilita un taller para que pueda seguir ejerciendo su oficio y recibe numerosos encargos para las distintas provincias andaluzas, generalmente de tipo religioso, entre las que destaca, El Cristo de la Salud, más conocido por "El Cristo de los Gitanos" en Sevilla o la

estatua de San Alfonso María de Tegucigalpa. Amplía sus conocimientos de talla e imaginería, asistiendo a las clases del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, con los maestros, Sanchez Cid y Llanes.



Fig.8.8.- Busto de terracota de la Esclavina Ntra. Sra. de la Misericordia. Obra de Gené premiada en 1942.

1939. La guerra ha terminado. Gené se casa con Matilde Gómez-Calcerrada y continua su interrumpido viaje de estudios. Participa en las Exposiciones de Primavera de Barcelona y Sevilla y en el Homenaje a Fortuny en Reus. Tras residir en Barcelona durante unos años, finalmente se instala en Reus donde se ha ganado una gran reputación; entre sus numerosos encargos, una monumental figura en piedra de más de 4 m. la "Matrona de Equitas" en la esquina del Nº88 del Paseo

de Gracia. En este período realiza múltiples obras de tipo religioso distribuidas por innumerables pueblos de la región tarraconense, especialmente en Reus.

1942. II Premio de escultura del Salón de Otoño de Madrid (fig.8.8.).

1944. Talla dos pasos procesionales para la Catedral de Lérida y diversas figuras para el Ayuntamiento, la Diputación y La Iglesia Parroquial.

1946. Es nombrado Socio de Mérito en el XX Salón de Otoño de Madrid.

1948. Se dedica a la reconstrucción del Monasterio de Santa María de Poblet, tallando las imágenes del Retablo de San Damián, los seis Santos que figuran junto a la Virgen , etc.



Fig.8.9.- Busto de terracota de un miembro de la Guardia Mora, realizado por Gené durante su estancia en Ceuta.

1952. En Enero, viaja a Ceuta, para tallar el "Cristo de la Encrucijada" y aprovecha para realizar diversos estudios y bustos (fig.8.9.); comienza a interesarse por el tema africano, se convierte en un gran admirador de las obras de temática africana de artistas como Fortuny o Julio Antonio, el escultor tarraconense muerto en plena juventud y autor de los "Bustos de la raza". Expone 24 esculturas y 27 cuadros en la Sala de Arte de la Delegación de Cultura de Ceuta.

1953. Recibe el Premio Extraordinario Cruz de Herrera. Se le nombra Socio de Honor del Museo de Arte de Madrid

1954. Es homenajeado en Reus por su dedicación a la docencia como profesor de Escultura, Modelado, Vaciado, Dibujo, Anatomía, Cerámica, etc; y sus actividades como animador cultural con la creación de proyectos como el Círculo Artístico o la Exposición "El Desnudo en el Arte" que congregó a algunos de los más celebrados artistas plásticos catalanes. Le premian con la medalla de Julio Antonio.

1956. Primer Premio en La Exposición de Pintores de Africa (Madrid), repitiendo en 1957 y 1960.

1957. Premio del Ejército. Beca de modelado del Instituto de Investigaciones Científicas para viajar a Africa, visitando por primera vez, en diciembre de ese año, la colonia de La Guinea Española, en donde permanece durante los tres años siguientes dedicado al estudio de las formas y costumbres nativas. Medalla de la Exposición Provincial de Bellas Artes de Santa Isabel (Fernando Poo), repitiendo

en 1963 y 1965. Según un inventario amablemente cedido por la hija del artista, realiza en esta época las siguientes piezas:

- Talla en madera de un águila atrapando a un mono, para la Escalera del Gobierno en (Malabo 1957).
- Monumento al indígena (Malabo 1959).
- Sagrado Corazón (Malabo 1959).
- Relieve en cemento de dos metros que representa a una mujer alada sosteniendo una antorcha y un ramo de laurel (Malabo 1958).
- Escudo del Club Náutico (Malabo)
- Aguila cogiendo un fritambo.
- Busto de africano (encargo del entonces alcalde de Malabo)
- Relieve de la Sagrada Familia en Basacato (de 4m x 2.5m)
- Aguilas talladas en madera para la escalera del Palacio del Gobernador.
- Decoración del Salón de Actos de la Diputación de Bata (1960).



Fig.8.10.- Bubi subiendo a una palmera.



Fig.8.11.-Relieve en un edificio de Malabo.

- Cartel de Semana Santa de La Guinea Española (ganador del concurso convocado a tal fin, 1960).
- Imagen de San Francisco Javier (en la iglesia de la misión de Enkue-Efulan, 1960).
- Decoración de la Iglesia de Bososo (a 50Kms de Malabo, 1960).
- Monumento en cemento del misionero claretiano Padre Ambrosio Ruiz (en Basupu, a 50Kms de Malabo, 1960).
- Escudo de España para el edificio del Gobierno General (1960).
- Decoración y grupo escultórico de Romeo y Julieta para el Teatro de Santa Isabel (Malabo, 1960).
- Carroza del Ayuntamiento para la Fiesta de la Batalla de las Flores (noviembre de 1960).
- Tres caballos para la cabalgata de los Reyes Magos de 1961.
- Escudos para la fachada del Palacio del Gobierno General de Malabo, 1960).
- Tres escudos para el Patronato (1961)
- Dos nuevos escudos y dos figuras para el Patronato de Asuntos Indígenas (1961).

Además de este inaudito número de obras de carácter oficial, realizó infinidad de estudios más personales en la línea de su afición hacia el retrato de tipo étnico (fig.8.11,12.) entre los que figuran los siguientes bustos:

- Corisqueña.
- Senegalés.



Fig.8.12.- Talla titulada "Músico Pamúe".

- Tabami.
- Guaitu.
- Mis Fernando Poo.
- Lagos.
- Bayele, hombre y mujer (más conocidos como la pareja de Pigmeos Bantús).
- Nchama.
- Retrato del cónsul camerunés, etc.



Fig.8.13.- 'Nkukuma', busto de terracota.

1961. Regresa de Guinea y expone sus nuevas 30 obras en madera y piedra en la Sala Goya del Circulo de Bellas Artes de Madrid, en la Exposición organizada por Plazas y Provincias Africanas. Medalla de Honor de Africa.

1962. Consigue una Beca de la Fundación March para realizar estudios de escultura etnológica en Río Muni (región continental de la actual Guinea Ecuatorial) que le permite regresar a su añorada Guinea. "Dejaba Gené la pauta del escultor obligado por trabajos de encargo, por compromisos oficiales, y marchaba al encuentro de un arte vivido ...". Además de su trabajo como escultor, colabora con el programa de Bellas Artes de la Nación, impartiendo clases de Dibujo en el Instituto, Escuela de magisterio y Escuela de Arte guineanos. La obra que Gené desarrolla a partir de entonces es numerosísima y a menudo desconocida debido a su progresivo aislamiento de los medios públicos y a las vicisitudes que atravesó y continua atravesando el país ecuatoguineano. Alternó los encargos con la obra personal, entre sus piezas constatables figuran:

- Un retablo de La Virgen del Pilar para la Catedral de Bata.
- Un monumento en Micomeseng.
- Cristo de la leprosería de Micomeseng (fig.8.14).
- Guerrero para el comandante Olaichea (1962).
- Arcos triunfales de 1962
- Decoración del comedor del Ayuntamiento de Santa Isabel (Malabo).
- Dibujos para el Programa de Fiestas de Santa Isabel.
- Belén para el Santuario de María Claret (Malabo, 1962).

-Virgen de Monserrat (Ciudad de San Carlos, 1964).

-Cristo de la Diputación de Santa Isabel (Malabo, 1962).

-Ureka, mujer sobre tortuga, monumento público (Malabo, 1964).

-Bustos y pinturas para el Salón de Juntas del Instituto de Bata (hoy en paradero desconocido).

-Crucifijos para la Escuela Normal (Bata, 1963).

-Relieve de un Cristo rodeado de niños africanos, para la Escuela Normal (1963, actualmente destruido).



Fig.8.14.- Fotografía fallida del Cristo de Mlcomeseng.



Fig.8.15.- Ntra. Sra. de Biella, patrona de Bloko.

- Modela la imagen de Santa María de Río Muni, representada por una mujer guineana con un niño a la espalda (existen fotografías y testimonios de su elaboración en 1964, pero se desconoce su paradero).
- Una versión Fang de la Virgen "moreneta" (publicada por la Vanguardia en 1967) para la Iglesia de Efulan (Akurenam).
- Relieve del Altar Mayor de la Catedral de Bata.
- Nuestra Señora de Bisila, colocada en lo alto del Pico de Santa Isabel (2.800m.), la montaña más alta del país (Bioko, 1968) (fig.8.15)
- Monumento al indígena (Plaza de Correos de Bata, hoy destruido).
- Santo Tomé, mártir de Uganda (a 6 Kms de Bata).
- Monumento de una mujer bubi con un niño (Frente a la Universidad a Distancia).
- Monumento a la Humanidad (en paradero desconocido, la familia del escultor posee una fotografía de su proceso de modelado, cuando se encontraba en el taller).
- Monumento a la Unión del Pueblo (Embajada de España en Malabo, (fig.8.16).



Fig.8.16.- Monumento a la Unión del Pueblo, situado en los jardines de la Embajada de España en Malabo.

1983. Muere el 29 de octubre en la ciudad de Bata, capital de la Guinea continental. Es de prever, a la vista de la fabulosa fecundidad del artista en

sus distintas épocas, que en los casi veinte años que pasa en Guinea desde su segundo viaje hasta su muerte, hubiera muchas más obras de las que se han logrado catalogar.

"Gené al llegar aquí descubrió la vida en sí. A él le entusiasmaba mucho trabajar en madera y esta facilidad de encontrar un tronco de madera sacado del bosque y trabajarlo en su taller, esto fue lo que más le conmovió. Y esta facilidad de poder contactar directamente con la persona negra, tenerla como modelo, eso le encantaba... El vivía más con las familias negras que con los blancos, él se familiarizó tanto con los negros que solo se daba cuenta que era blanco cuando se miraba en el espejo". (Transcripción de la entrevista con B.Ebang)

8.2.1.3. Tras la pista de Gené.



Fig.8.17,18.- Dos de las últimas pinturas de Gené.



Fig.8.18.-

Personalmente, en el tiempo libre que las investigaciones sobre Arte fang me permitieron, intenté durante mi breve estancia en el país, localizar nuevas piezas

de Gené, pero las dificultades con las que iba tropezando no admitían prisas y los resultados conseguidos fueron en la mayoría de los casos frustrantes. En una carta escrita a mi regreso para la hija del escultor que con gran amabilidad me ofreció su apoyo y una completa relación de datos y referencias sobre su padre, le expresaba el resultado de mis esfuerzos en los siguientes términos: "... Toda pista descubierta solía ser incompleta, errónea o inaccesible...



Fig.8.19.- La Casa-Taller de Gené en Bata.

(A pocos metros del consulado español en Bata estaba el taller de Gené, hoy transformado en Farmacia. En el piso de arriba, la del balcón que da a la Farmacia, fue la última residencia del artista. Ahora vive en ella Jorge Biahakue, él me enseñó una foto del maestro que conserva como una reliquia (fig.8.7.), también me acompañó a casa de una vecina que posee dos de sus últimos cuadros (fig.8.17,18). Ante la posibilidad de comprarlos, me los ofrecía por 40.000 francos de Guinea, unas 16.000 pts (cantidad muy asequible pero por desgracia demasiado alta para un estudiante que viajaba con lo mínimo).

En el escaso tiempo que pasé en Bata y Malabo (la mayor parte de mi viaje transcurrió por el interior), principales centros de información sobre Gené, hice lo que pude por conseguir nuevos datos. En Bata fotocopié la declaración de su último ayudante Claudio Rondó Mbula ("Ngando") que revela algunas informaciones esclarecedoras sobre las circunstancias que rodearon al fallecimiento del escultor (fig.8.22.). En Malabo me entrevisté con Ebang, Mbomio, Bualo y otros artistas que le conocieron. Con respecto a las fotografías que tomé, me acompañó la mala suerte... de las más de 4.000 fotos realizadas en Guinea..., solo los dos carretes

enteramente dedicados al tema de su padre , quedaron prácticamente negros; otro que contenía algunas de sus pinturas salió montado, el Cristo de Micomeseng, incluido en un carrete en el que el resto de las fotografías estaban impecables, aparecía misteriosamente partido (fig.8.14.). Se ha salvado un carrete en blanco y negro con imágenes de su casa-taller en Bata (fig.8.19.), algunos dibujos y pinturas (fig.8.17,18,23-26), varias diapositivas del "Bubi subiendo a la palmera" (fig.8.10.) y del conjunto escultórico de la Embajada (fig.8.16.) y algún relieve. Sobre la Virgen de Bisila, dicen los nativos que la oculta una espesa niebla en el momento en que se la intenta fotografiar, fenómeno que en efecto sucedió; estas fotos de la Virgen entre brumas son verdaderamente elocuentes sobre el misterio que parece envolver aquí todo lo relacionado con el artista (fig.8.20.)". (Madrid 10 de Agosto de 1988)



Fig.8.20.- La Virgen del Pico de Basilé, entre brumas.

La misma suerte que corrí en lo relativo a la localización de sus obras, me acompañó en el intento de recuperar los papeles personales que quedaron en su casa-taller (encargo que me pidió M^a del Carmen Gené, para lo cual me envió con urgencia una credencial). Era previsible que al menos apareciera un inventario de obras, pues el escultor tenía la buena costumbre de llevar un registro de cada

uno de sus trabajos, incluyendo fotografías. Sobre este asunto decía en esa misma carta: "... Hablé con el entonces Secretario del Juzgado, Sr Nzambi (que formó

parte de la comisión que llevó el caso) que, a la vista de su carta, me dió en principio todas las facilidades, había que localizar el expediente y a partir de ahí buscar el paradero de tales documentos. Sin embargo ya no volví a ver al Sr Nzambi, salió al día siguiente hacia Malabo. Pasé tres días esperando el visto bueno del nuevo Juez de primera Instancia que, cuando al fin se dignó a dar la cara, me denegó rotundamente el permiso para recuperar dichos informes (una gruesa carpeta que por fin estaba ahí sobre la mesa, después de tanto buscar en los archivos y a la que no se me permitía ni siquiera ojear). El juez exigía nada menos que un poder notarial... por último y para que se haga una idea de como funcionan las cosas por allí, cuando a la vista de lo sucedido reclamé la devolución de mis documentos acreditativos, a poco estuve de pasar el resto de la semana en la cárcel". (en efecto fui llevado a la comisaría y allí sin atender a razones me empujaron a culatazos hacia una esquina para que me sentara en el suelo con otros dos prisioneros guineanos ante los abominables gritos de un tipo totalmente brutal que era el que daba las ordenes y que atemorizaba incluso a sus propios hombres, después de unos interminables minutos de total desesperanza tuve la providencial ocurrencia de decir ¡soy cooperante! y esa milagrosa frase creó un lapsus de confusión que inmediatamente aproveché para mediar saludos y largarme).

8.2.1.4. ¿Por que se mantiene oculta su obra póstuma?

A los dos días de mi llegada a Malabo conocí a **Esteban Bualo**, pintor y escritor de Guinea que trató con Don Modesto en su última época. Me contó lo

que todos sabían; que abandonó España dejando fama y familia y a sus 48 años se estableció en Guinea, como una especie de Gauguin a la española. Conoció los "buenos tiempos" con la colonia y los años del horror con Macías. A pesar de su plaza de profesor y de los monumentos que le encargaban las autoridades de turno, siempre llevó una vida extremadamente humilde completamente al margen de las costumbres de sus compatriotas blancos. Entre sus declaraciones, Bualo dejó deslizar un tema polémico; la inexplicable conjura de silencio en torno a las obras que se encontraron en el taller del artista tras su fallecimiento. Según su versión de los hechos, ante el riesgo de que toda esta obra fuese reclamada por sus herederos españoles y abandonase el país, el Ministro de Cultura L. Mbomio invalidó el testamento y retuvo las piezas, alegando que fue Guinea y no España la que había corrido con los gastos de mantenimiento del artista "bohémio".

En las diversas entrevistas que tuve con el Ministro **Leandro Mbomio** fue muy locuaz en lo referente al tema general del Arte Fang y de su propia biografía artística, pero se tornaba increíblemente lacónico cuando se le mencionaba el "asunto Gene". Mbomio conoció a Gené asistiendo como alumno a sus clases, recuerda que en los últimos años vivió en un cierto abandono, las manos le fallaban y las piezas inacabadas se le iban acumulando en el taller. El Ministro-Escultor quiso rendir un homenaje al que fuera su maestro, dando su nombre al Instituto Politécnico de Bata (fig.21) y concediéndole a título póstumo la Medalla de Bronce de la Orden de la Independencia. Sin embargo la actitud de Mbomio no deja de ser ambigua y misteriosa, frente a este declarado reconocimiento hacia el artista, choca su obstinación en retener y ocultar su obra póstuma. Por más que le insistí en mi

deseo simplemente de ver o fotografiar estas obras, sólo obtuve amables y diplomáticas evasivas. La magnitud real de esta colección y su actual estado de conservación sigue siendo un enigma.

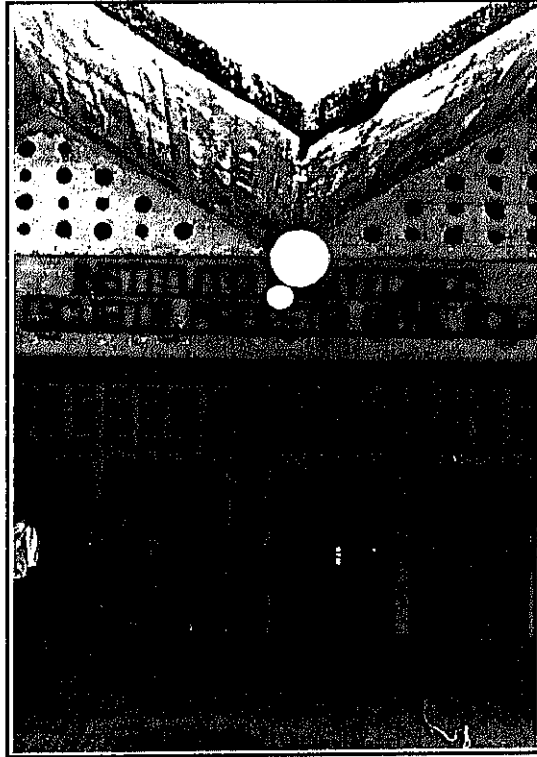


Fig.8.21.- Fachada del Instituto Politécnico de Bata.

Después de Mbomio, la persona que más parece saber sobre el asunto es el pintor Benjamín Ebang que recibió de presidencia el encargo de investigar y preparar un informe sobre la vida y obra del escultor durante sus años de residencia en Guinea, período transcendental de su carrera, sobre el que sin embargo no existen a penas datos constatables. El destino de este estudio era ser entregado a la familia española del escultor que lo precisaba para completar su biografía (como más tarde me confirmó la propia hija del artista):

"...El Presidente primero se lo encargó a Leandro... ¡Tu hazme una biografía de Gené porque lo pide la Señora, su viuda!... Pasaron cinco meses, el no hizo nada, ni lo encargo a nadie. Entonces el Presidente pensó en mí." (Transcripción de la entrevista con Ebang).

Ebang recibió las credenciales y un presupuesto de 200.000 pts para investigar. Sus trabajos prosiguieron sin incidentes hasta que llegó al asunto de la obra póstuma. Ebang llevaba dos años dedicado a este informe que, con el tiempo llegó a tomar el tamaño y la entidad de un libro. Además del texto propiamente dicho, se incluían fotografías y entrevistas. Finalmente y de acuerdo con el empresario español, Rogelio Lamas (mecenas del artista y principal coleccionista de su obra) se concibió incluso el proyecto de llevar a cabo una gran exposición retrospectiva de Gené. El caso es que de repente y sin motivo aparente, se dió orden de paralizarlo todo. Sus constantes indagaciones debieron -según cuenta el propio Ebang- despertar las sospechas del Ministro. A continuación transcribo parte de la conversación que tuve con Ebang respecto al tema en cuestión:

"... Después de que yo hice todo el trabajo, estuve durante tres meses escribiendo todo lo que es un libro, yo lo di al consejero y yo no se si lo ha dado al Presidente o lo tiene él o donde está este libro".

Los problemas surgieron cuando Ebang comenzó a interesarse por el paradero de la obra póstuma:

"... Llegué al taller, allí ya no había nada y he preguntado al juez que me dijo que el Ministro se lo había llevado todo".

Entonces se presenta con él L. Mbomio con su orden de presidencia que le faculta para hacer el inventario de las obras:

"Yo no quiero saber nada -me contesta el Ministro- pero, me han dicho que usted es quien estuvo cuando murió Gené y es que las obras... ¡No me preguntes nada de las obras!... Pero todos saben que él se llevó las obras. Entonces Bualo me dijo que Lamas está en el Hotel Panáfrica y yo fui a hablar con Lamas. Lamas se puso entusiasmado y me dice "Yo presto mi ayuda en todo lo que necesites para hacer una exposición en Las Palmas o en Madrid o en donde sea , hasta incluso itinerante ...".

"Yo vi el conjunto de las obras cuando estaban almacenadas. Gené tenía un taller, entonces ese taller lo habían destinado a una empresa estatal. Cuando lo sacó el Ministro lo fue a depositar en un almacén. Cuando yo fui a investigar a Bata, pregunté al encargado del Palacio de Bata, le digo, estoy investigando la obra de Gené, además tengo la credencial del mismo Presidente del Estado, ¿dónde está la obra de Gené? y el me contesta, el Ministro vino y la depositó, yo te voy a enseñar, y me llevó a aquel almacén. Yo empecé a tomar fotografías una por una. Cuando acabe le dije, guárdalas bien (las obras) y por favor no las toquen de aquí. Después yo vine y di todas las fotografías en presidencia (negativos incluidos)".

"... El consejero me dice, vamos a ver las obras que pueden ser válidas para restaurar entre las obras de escultura y las de pintura, pero encontré que en el almacén ya no había ni media pieza, no había nada".

En cuanto al contenido de lo que llegó a ver en su primera visita al almacén, declara:

"Había de escayolas las que tenía de muestras, las otras acabadas, las otras a medio

terminar, había por lo menos doscientos y pico de cuadros. Pero cuando fui la segunda vez ya no había obras allí, el ministro las había sacado."

Sobre el destino que tuvo su informe tampoco tiene noticia:

"...Yo veo al consejero todos los días y me dice, espera y yo llevo esperando durante dos o tres años... yo creo que se olvidaron para hacerse con la autoría del libro".

"Gené ha sido el mejor escultor que ha habido en Guinea y ahora nuestro Ministro pretende ser el mejor escultor".

Este sería el oscuro motivo por el que, según Ebang, el Ministro retiene las obras.

Las desavenencias entre Mbomio y Ebang en torno al asunto Gené son mutuas, el Ministro tampoco disimula sus reticencias hacia Ebang, al que acusa de oportunista que quiere sacar el máximo partido de esta coyuntura.

En una de nuestras conversaciones, Ebang me propuso repetir algo similar ante las cámaras de la televisión guineana. Con sorprendente rapidez improvisó allí mismo su plan... Tenía contactos en la TV, se podía preparar un programa sobre un tema aparentemente poco sospechoso como podía ser el Arte actual guineano, con entrevistas a los distintos artistas, es decir algo muy semejante a lo que en realidad yo estaba haciendo, al llegar su turno el tema debía derivar como por casualidad al "asunto Gené" y de este modo sus declaraciones podrían ser

expresadas públicamente. Pero el proyecto nunca llegó a realizarse, Ebang no volvió a hablarme más del tema. Confieso que la idea no acababa de gustarme, me parecía que seguir enredando el caso con este tipo de estrategias maquiavélicas contribuiría muy poco a esclarecer las cosas. De vuelta a España, escribí a Ebang para que me enviase copia de los borradores y en general de todo aquel material del informe que pudo retener en su poder, tal y como habíamos acordado, pero nunca me llegó su respuesta.

Después de mucho buscar di con **Claudio Rondo Mbula**, conocido por el sobrenombre de *Ngando* (que significa "caimán" en lengua Combe), último ayudante de Gené y según parece una de las últimas personas que le vió con vida. Claudio me habló por primera vez del hijo adoptivo de Gené:

"... Su mujer guineana quedó embarazada, pero resulta que cuando dió a luz sale un niño con un color negro. Pero Gené no le rehusa al niño, le acepta como su hijo, además le pone su nombre , Modesto, Modesto Gené..., nunca se separaba de él... La madre del muchacho se vino a España y el se quedó con el niño".

Sobre el empresario Lamas, "Ngando" confirma las declaraciones de Ebang:

"Gené tuvo un señor, un canario, Don Rogelio Lamas que, cuando Gené una vez se puso gravemente enfermo, entonces Lamas vino de Canarias le pagó el billete y le llevó a España... Este señor era el único protector que tenía Gené..., le hizo una escultura de 1m y 1.5m de una señora sentada en una tortuga, una obra llamada Ureka y la llevó ese señor... Era el principal cliente que tenía Gené porque a parte de comprar las obras, le ayudaba, le mandaba medicamentos, le mandaba comida".

ES COPIA

DECLARACION JURADA DEL ULTIMO AYUDANTE DEL MAESTRO MODESTO GENÉ ROIG,
DON CLAUDIO RONDO MBULA.

Los primeros síntomas graves de la enfermedad del Maestro Modesto Gené Roig, que lo conducirían al Hospital General de Bata, aparecieron en la mañana del día 25 de Octubre, tres días antes de su muerte. La sangre le salía en los oídos, y acompañado de su hijo y su Ayudante el Maestro fué internado en la Sala 44 del Hospital General de Bata, y bajo tratamiento y cuidado de un médico de nacionalidad China.

El pronóstico del médico fué grave, e inmediatamente le suministraron sueros acompañados de inyecciones de antibióticos, durante los tres días que estuvo internado en el centro sanitario, y hasta el día de su expiración. Falleció sobre las tres y media del día 29. Para el traslado del cadáver a su residencia, Don Miguel Carrasero, Representante español con residencia en Bata, ofreció su vehículo Land-Rover y Conductor.

Depositado el cadáver en su residencia, el ayudante RONDO MBULA y la criada del fallecido Maestro, prepararon la vigilia e hicieron notificar a la Empresa Ecuador y Galiana, al Consulado General de España en Bata, y a los amigos y conocidos del difunto.

El Maestro Modesto Gené Roig, no recibió los últimos sacramentos. Sobre las ocho y media de la tarde, llegó al Consillier del Consulado General de España en Bata, al Sr. Padre Agustín, tres tejamanes (Mojas) y el Director-Gerente de la Empresa Ecuador y Galiana, en donde el ayudante Rondo Mbula, expuso la cuestión del féretro.

El Consal General de España en Bata, ordena a un médico de nacionalidad española, para que certificara la muerte del malogrado maestro, y después de un examen médico, en donde se examinó el cuerpo, ojos y boca, se confirma la muerte del maestro, originada por una infección en los órganos del sistema pulmonar y respiratorio.

Sobre las nueve horas del día siguiente, 30 de Octubre de 1.985, vino el Consillier del Consulado Español en Bata, acompañado de su esposa, y en compañía de Rondo Mbula, se fueron al cementerio para dar la fosa, pero ya habían fosas cavadas. Volvieron a por el cuerpo del maestro, lo cogieron y fueron al Campo Santo, para proceder al entierro, que se hubo concurrido, ya que él lo estaban presentes, el Consillier, la criada, Rondo y unas cuantas personas más, todas ellas amigas del fallecido escultor GENÉ ROIG. Y todas ellas, minuciosas y conmovidas ante el suceso.

Después de la sepultura, el Consillier español, ordena al ayudante Rondo Mbula, para que se quedara en casa con la criada, hasta el momento en que se les dé el Testamento del Maestro.

En principio se dispuso que se leyera el Testamento en el Consal General de España en Bata, y en esta primera fase, estuvieron presentes: El Consal, el Consillier, el Ministro de Información, Turismo y Cultura, Sr. Momo Nkomo, No se llevó a cabo la lectura del Testamento, pero sí se estuvo el Abogado del Consal General de España en Bata. El Consal, llamó al Jefe de Primera Instancia de Bata, quien al llegar dispuso que se trasladase al Juzgado para proceder a la lectura del Testamento, que se hizo al día siguiente, pero ya en ausencia del Sr. Consal, por encontrarse éste en Malabo.

Después de la lectura del Testamento, la Comisión presidida por el Sr. Ministro Momo Nkomo, y compuesto del Sr. Jefe de Primera Instancia Sr. NOKO NENKONO, el Consillier Sr. MATIETA, el secretario del Juzgado Sr. NENKONI, se trasladó a la residencia del Maestro GENÉ ROIG, para proceder al inventario-recuento de las Obras de Arte, y enseres del malogrado Maestro Gené Roig. En el recuento se encontraron Obras de Arte, (Bustos, pinturas, cuadros al óleo, los enseres, el álbum de fotografías de las Obras de Arte del difunto, hacerse y todo el material y herramientas de trabajo.

Terminado el recuento, la Comisión procedió al traslado de la Casa y del Taller de Trabajo, y el ayudante Rondo Mbula, entregó las llaves de la Casa y del Taller, al Jefe de Primera Instancia de Bata, Don Francisco NOKO NENKONO.

El Ayudante del Maestro, Don Claudio Rondo Mbula, manifiesta en donde se encontraba el Taller del Maestro, y poder continuar en la restauración de las Obras de Arte, que se estaban terminando al ocurrir el accidente, y que tampoco le fueron entregadas las herramientas de trabajo, pinturas y materiales que, le fueron legados por el Maestro. Preguntado sobre el paradero de las Obras de Arte, del malogrado Maestro GENÉ ROIG, manifiesta que cuando las sacaron del Taller, él ya no estaba presente. Pero después que fueron sacadas por el Sr. Ministro de Información, Turismo y Cultura.

El ayudante Rondo Mbula, ratifica que con fecha siete de Diciembre del año milnovecientos ochenta y tres, se persona Don RICARDO LANAS QUINERO, para ver las últimas voluntades del fallecido escultor Modesto GENÉ ROIG, y tras ser explicado del procedimiento llevado a cabo por el Juzgado de Primera Instancia de Bata (Presidencia del Jefe y Vicepresidencia) se trasladó a la mencionada Institución Judicial,

ES COPIA

N/.

que con fecha nueve de Diciembre, le otorgan un Certificado por el que se dice, que se está sustanciando el Expediente de Testamento sobre el fallecimiento del que en vida se llamaba MODESTO GENÉ ROIG, médico español, Escultor, fallecido en esta Ciudad de Bata, el día 29 de Octubre de milnovecientos ochenta y tres.

Para que así constara y surtiera efectos donde convenga. La Certificación fué extendida por Don PEDRO-NENKONI SALAYO KINZI, Secretario del Juzgado de Primera Instancia de Bata.

Don RICARDO LANAS QUINERO, se trasladó desde las Palmas hasta la ciudad de Bata, con un Poder Notarial Especial, suscrito con el 993 de fecha 28 de Noviembre, otorgado por Don ROBERTO LANAS QUINERO, Beneficiario del Testamento de las Últimas Voluntades de Modesto GENÉ ROIG.

En la ciudad de Bata, a 29 días del mes de Julio, del año milnovecientos ochenta y cinco.

Fdo. CLAUDIO RONDO MBULA,
ULTIMO AYUDANTE-ALBERGO DEL FALLECIDO MAESTRO
ESCULTOR D. MODESTO GENÉ ROIG.

Fig.8.22.- Copia de la declaración jurada del último ayudante de Gené: Claudio Rondo Mbula.

En relación a las obras añade "Ngando":

"... Venían blancos a encargarle bustos... Hizo un monumento de Macías vestido, de casi tamaño natural, en cemento, después ese monumento se destruyó, aún no se había puesto en el lugar que se tenía que poner, lo rompieron... También pintaba sí, pintaba óleo, cuando terminaba en su taller de abajo subía a la terraza y pintaba, se le hacía de noche pintando".

Sobre su carácter y modo de vida comenta:

"No se cuidaba, comía más mal que el hombre más pobre..., los artistas son así, gente rara, por eso esa carrera a mí no me va, los artistas son muy raros, yo soy muy raro..., era un hombre difícil, no le hables de hospital, si aquella vez el señor Lamas lo llevó a España es por que ya él mismo se sentía acabado... Era un hombre muy bueno, manso... Era un señor que estuvo entregado al trabajo y no tenía tiempo ni de salir..., tenía amigos cuando era profesor del Instituto, pero cuando se dedicó justamente a la escultura y a la pintura, ya no salía, sólo al taller, nada más".

De las circunstancias que rodearon los momentos anteriores y posteriores al de su muerte, de los que "Ngando" fue testigo de excepción, me cuenta algunos importantes detalles (fig.8.22.) :

"El supo el momento de su muerte..., los últimos momentos estuvo mal, tosía demasiado..., tres días después los esputos que echaba salían con un poco de sangre. Entonces por la mañana cuando vine yo, me dice, me llama a la habitación y me enseña, me dice, mira sangre, esto es un mal síntoma. Entonces me llamó, trajo un folio, un boli y empezó a escribir el testamento. Pero antes de eso me lleva a la Embajada Española y le pregunta al Sr. Canciller, es que me encuentro mal y quiero pedirle, quiero preguntarle si puedo traer aquí mis últimas voluntades. Le dijo que sí y volvimos a casa y empezó a escribir el testamento y me lo entregó a mí para que lo leyera. Lo leí,

lo cerró en un sobre y lo llevamos él, yo y el chavalito ese (el hijo adoptivo) a la Embajada, entonces lo dejamos en la Embajada y volvimos a casa. Al día siguiente me dijo, búscate un coche para llevarme al hospital. Busque uno..., no, no, fuimos a pie, él, yo y el chavalito y hablamos con un médico chino que dijo que inmediatamente se internase en el hospital y se internó. De la sala no me acuerdo pero estaba escrito el letrero "infecciosos", arriba, entrando a la izquierda. Al médico yo le preguntaba como iba el paciente y el doctor no decía nada, pero a mí me daba síntoma de que este hombre no iba a vivir..., después de tres días en el hospital, expiró. El problema mío ahora era sacar el cadáver del hospital. El antes de morir me dijo, en caso de que me vaya, vete a la empresa Escuder y les dices que Gené está en este estado y sino, te vas a Mayca, que es otra empresa que hay por aquí, en caso de algún fracaso en Escuder. Esto es lo que hice, fui a Escuder pero me echaron rotundamente, pasé de largo a la otra empresa Mayca y ahí es cuando encontré a un señor que venía de Malabo, Carretero, el tenía su Land Rover dispuesto, me lo ofreció con su conductor y me dijo; toma el coche, saca a Gené de allí y tráelo a su casa... Cuando llegamos a casa es cuando yo telefoneé a la Embajada sobre las 4, digamos. El Canciller español llegó a las 8, todo ese tiempo estuve ahí con una criada que tenía. A las 10 o por ahí, es cuando vienen tres hermanas y un cura, pero hay que notar que Gené no iba a misa. A las 11 de esa misma noche es cuando vuelve el Canciller con un médico, un cooperante, y el cooperante le examina. Hay que anotar también que el canciller este es el que trajo el ataúd, sobre las 8, justamente cuando vino. El y yo lo pusimos tal cual en el ataúd. Al día siguiente, vino el Canciller por la mañana. Fuimos al cementerio central..., ningún cura, ni sacramentos ni nada. Después volvimos y yo me quedé como responsable de la casa".

Pasadas 3 ó 4 semanas, se leyó el testamento en el que según "Ngando", le dejaba todas sus herramientas y el taller para que continuase con las obras inacabadas, sus libros los donaba a la biblioteca de Guinea, los enseres de cocina a la criada, la nevera y el congelador a la empresa Escuder, etc. Sus últimas voluntades se leyeron ante el juez Paco Ngomo, estando presentes además de Claudio, el Canciller y el Ministro de Cultura L. Mbomío. A su hijo extrañamente

no le dejó nada, la cuenta que tenía en el banco la puso a su nombre pero al parecer en el momento de su muerte a penas contaba con 20.000 pts; el niño volvió con su madre a España donde probablemente continúa (tendrá en la actualidad unos 18 años). En cuanto a sus obras póstumas, "Ngando" afirma que se las legó A Rogelio Lamas. Cuando Lamas se personó para recogerlas, el Ministro amparándose en cierta ley, se opuso a que las obras saliesen del país y el empresario tuvo que regresar de vacío. Tampoco Claudio recibió su parte, al entregar la llave de la casa al notario, todo el contenido del taller fue requisado, incluyendo los herramientas, y trasladado al Palacio de Africa en Bata:

"Benjamín (Ebang) vino acá, me dijo que reclamase mis herramientas, pero saben ustedes lo que es una persona como yo ponerse delante de un Ministro, en contra de él".

En cuanto a las obras que se encontraban en el taller, "Ngando" comenta que se trataba principalmente de antiguos modelos en yeso que el artista guardaba para copiar por puntos y algunas obras en madera. El ayudante solo consiguió recuperar unos pocos dibujos de los que su maestro utilizaba como boceto para sus cuadros (fig.8.23-26).

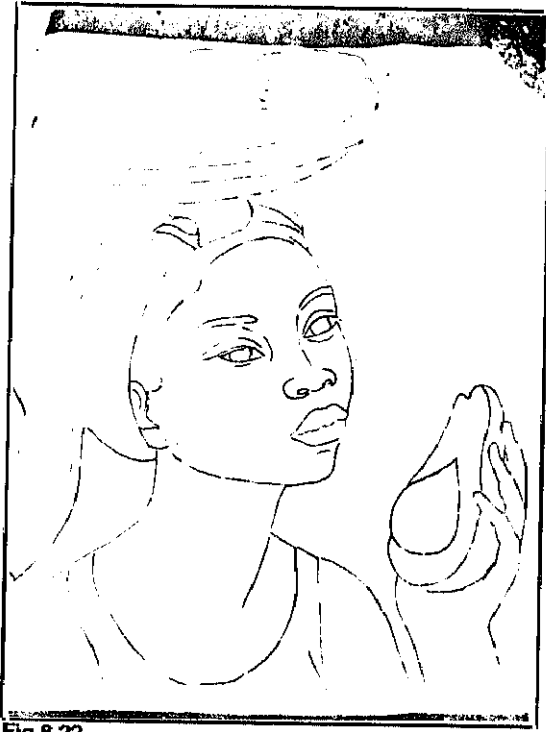


Fig. 8.22.



Fig. 8.23.



Fig. 8.24.



Fig. 8.25.

(Fig. 8.23-26.- Algunos de los dibujos preparatorios de Gené, conservados por su ayudante Ngando).

8.2.1.5. Influencia de Gené.

Toda la generación actual de artistas guineanos, han tenido de un modo u otro contacto con Gené. La mayoría de los artistas y artesanos que conocí en Guinea, pasaron por sus clases, colaboraron en su taller o mantuvieron una estrecha amistad con el escultor.



Fig.8.26.- Estatua en madera de un discípulo de Gené, probablemente de Santiago (localizada en la ciudad de Bata).

En torno a Gené se formó además toda una escuela de hábiles técnicos entre los muchos ayudantes que tuvo : Jesús Ndong, José Mañana, Santiago (ya fallecido) (fig.8.27), Claudio Rondo (*Ngando*), el propio José Mañana y otros.

8.2.2. EVA ALCAIDE.



Fig.8.28.- Eva Alcaide.

Con la desaparición de Gené, parecía que se terminaba en Guinea el contacto con el Arte de Occidente. Pero Eva Alcaide, una joven española que en su infancia fue alumna del maestro, incansable trabajadora y artista profundamente comprometida con el mundo guineano, tomó su relevo. Conocí a Eva en el Centro Cultural Hispano-Guineano de Malabo, dirigiendo el taller de Arte. De apariencia frágil y distante, poseía un carácter fuerte y una muy peculiar mezcla de frialdad y ternura. Sofisticada y a la vez primitiva, dura, disciplinada, escéptica y confiada, vagamente trágica, con una fina inteligencia y una equilibrada sensibilidad. En la mayoría de sus pinturas el tema es la mujer, especialmente la mujer guineana. A pesar de ser una enamorada de esta tierra, conserva, lo mismo que su maestro Gené, la técnica y la formas de hacer occidentales.

8.2.2.1. Biografía.

Los Alcaide se establecieron en Guinea, alrededor de los años 20. Su abuelo llegó al país enviado para trazar las primeras carreteras y con los años fue prosperando: tenía fincas de cacao y café, casas y una fábrica de ladrillos. Eva nació en Malabo, siendo todavía una niña, conoce

a Gené y queda fuertemente impactada por el trabajo del artista, desde los nueve años asiste cada tarde de 4 a 7 al taller del maestro, un inmenso almacén habilitado como estudio, al que también acuden algunos de los más importantes artistas guineanos actuales. Desde 1965 hasta 1969, vive en Galicia en casa de su tía, tiene 13 años cuando regresa a su tierra natal. A la familia no parece gustarle la vocación



Fig.8.29.- Pintura de Eva Alcaide.

artística de Eva, y esta llega a plantearse seriamente entrar en un convento, pues encuentra entre las monjas a sus más fervientes admiradoras. Pero al padre no parece entusiasmarle la idea y prefiere apoyarla en su pintura, le compra materiales y la anima a presentarse al Concurso de Pintura de las Fiesta Patronales del Ayuntamiento. Eva a sus 14 años, se lleva el premio con un cuadro titulado "La rotura del cacao". En ese momento se consolida su decisión de ser artista. Recuerda que en aquella época pintó a instancias de su padre el primer retrato oficial del nuevo presidente Macías. Pero a los pocos meses la situación en el País se hace

insoponible y la familia se ve obligada como tantas otras a abandonarlo todo y escapar rumbo a España. Seguimos en 1969, Eva expone en Ponferrada (León).



Fig.8.30.- Pintura de Eva Alcaide.

En Madrid se prepara para su ingreso en Bellas Artes, después de dos intentos fallidos, decide probar suerte en una ciudad más pequeña y se traslada a Las Palmas de Gran Canaria con un hermano. Tiene entonces 18 años, encuentra trabajo como "creativo" de publicidad y nace su inseparable compañera, su hija Patricia. Se traslada a Barcelona haciendo vida de ama de casa pero enseguida huye de la vida doméstica, abandona a su marido y regresa a la bohemia madrileña, pinta, ilustra, etc. Después se establece en Ibiza durante 6 años, en Santa Eulalia hace retratos por las calles, trabaja sin parar dibujando sus "cangrejitos" (pequeños turistas rojos como salchichas), hace artesanía, tarjetas, posters, etc , y pasa alguna temporada en París realizando comics e ilustraciones para cuentos. Desde 1976 a

1981, expone con regularidad en varias Galerías ibizencas. Pero la isla va perdiendo su primitivo encanto y la nostalgia de Guinea se le hace irresistible, ahora tras el "Golpe de la Libertad", es posible volver. En 1982 viaja por Africa, bajando por la costa Oeste y en ese mismo año regresa por fin a Malabo. En el 85, crea por propia iniciativa su Taller de pintura y modelado en el Centro Cultural Hispano-Guineano, que como dice en su programa es "un intento de agrupar a los amantes de las artes plásticas, aprendices y profesionales, para aunar esfuerzos y compartir experiencias".

8.3. ARTISTAS GUINEANOS CONTEMPORANEOS.

8.3.1 TRADICION FOLKLORISMO Y ARTE ACTUAL

El actual estado de transición de la cultura ecuatoguineana, sitúa a sus artistas ante una encrucijada de influencias; de un lado una tradición enormemente rica pero abandonada y maltrecha; de otro, dar gusto a una clientela poco exigente, amantes del souvenir; y finalmente, un anhelo de apertura hacia el diálogo internacional del Arte.

8.3.2. LA TRADICION: MAESTROS Y VISIONARIOS.

En general, los artistas que han permanecido alejados de las ciudades, en sus poblados de origen, son los que se mantienen más unidos a las tradiciones. Este es el caso de **Ondo Eye**, escultor de Conayop (Ebebiyin) heredero directo del Arte de Ndutumu Singhó, para Ebang y Mbomio se trata del más importante escultor Fang actual. Intenté en varias ocasiones conocerle, viaje tres veces hasta Conyayop pero por aquella época se



Fig.8.31.- *Bieri* de la primera época de Ondo Eye, recogido por Sabater en 1959 (Museo Etnológico de Barcelona Nº P-93-113).

encontraba ausente en Camerún. Siendo probablemente el último Fang en ostentar el título de "escultor de clan" dentro del territorio de Guinea, sus informaciones valiosísimas hubiesen marcado el contenido de este estudio. El Museo Etnológico de Barcelona posee entre sus *Bieri*, una hermosa figura femenina, ejecutada por el maestro en su juventud (fig.8.31.).

8.3.2.2. Felipe Osaá.



Fig.8.31.- Felipe Osaá en su Museo de Biyabiyang, ataviado con la indumentaria Fang tradicional, fabricada por él mismo.

A pocos kilómetros de Conayop, en Biyabiyang, está el Museo de Felipe Osaá. El propio artista con entrañable simpatía, me explicó pieza a pieza su asombrosa colección. Allí se mezcla lo puramente tradicional con trabajos personales en perfecta simbiosis, porque el universo artístico de Felipe Osaá

participa de la misma mentalidad y método de los antiguos. Felipe es un experto conocedor de la Tradición que aprendió de su padre, uno de los más respetados sabios Fang; sus grandes dotes de observador, su pensamiento lúcido capaz de las alegorías más inverosímiles y la genial improvisación con que se vale de los materiales del bosque, le convierten en uno de los artistas guineanos con un estilo más original y directo.

Las obras de Felipe Osaá se complementan con sus títulos y mejor aún con las deliciosas explicaciones que el autor da de cada una de ellas. Todas sus piezas expresan de manera simbólica un concepto. A menudo utiliza el refranero Fang como punto de partida para sus creaciones:



Fig.8.33.- Obra de Felipe Osaá, compuesta con "objetos encontrados, ligeramente intervenidos.

"Esto es: *Okot adjip ya ayabege*, esto significa: seco, pesado y difícil de cargar - dice refiriéndose a una de sus extrañas obras, elaborada con esqueleto de gorila - una persona que reúne una serie de condiciones por ejemplo con el tabaco, tu fumas y después le pides pitillo, le pides cerillas, le pides lo otro y tal y entonces ¿para que?, ¿para que seguir sumando si no puedes tu hacer para fumar y tal?...ya se entiende que pide de todo, pides esto, lo otro, lo otro, lo otro, hasta reunir... como si en una casa que quieres construir, después pides cemento, pides la chapa, pides el que construye, pides lo otro y tal ¿y tu que has reunido para construir si dices que puedes construir?, no puedes andar pidiendo..., esto, ¡Tú, que no seas seco, pesado y difícil de cargar!... Nosotros la mayoría de nuestra habla dependía de los objetos, con los objetos se hablaba y tal, un mayor no llegaría a hablar mucho, el viene a abreviar mostrando un objeto y el resto de la gente

ya se le comprende".

Felipe observa atento a su alrededor y encuentra siempre imágenes significativas, junto a la puerta del museo me avisa señalando hacia un lagarto que al notarnos, huye ocultándose en una rendija:

"Fíjate como ahora se ha escondido, el lagarto cree ser escondido, siempre y cuando que se ha metido la cabeza, pero se olvida de todo el cuerpo que lo tiene descubierto es decir, puedes tu hacer algunas cuantas cosas creyendo en que te engañas a la gente y tal, con que te lo dejan pasar, y no por que no te ven... (risas)".

Este artista mantiene la antigua costumbre Fang del valor del objeto encontrado, muchas de sus piezas consisten únicamente en objetos o agrupaciones de objetos que carecen de una elaboración posterior, su valor está en haber sido descubiertos y expuestos como símbolos o evidencias de un concepto, generalmente a través de su semejanza con el contenido de un refrán (algo así como los ready-mades de Duchamp). La siguiente composición que me muestra, está creada exclusivamente con objetos encontrados, la llama *Chinéngana*:

"...si te insistes a una persona, te dice, ¿pero como? tu que eres *Chinéngana* de esto, tu que eres *Chinéngana* de lo otro, ¿tu que has ido a descolgar esto?, si me lo he descolgado entre yo y Felipe y tu te estás entrecalando ¿de qué?... (risas)... Esto es una composición mía que se ajusta a lo que se trata... Los objetos hablaban y siguen hablando... La figura misma, tal como está, tiene que ser así, claro se me ha coincidido con raíces de *kakóm* y cosas de estas..., porque no era de un palo o de una madera que se puede trabajar técnicamente así y tal..., se tenía que coger por algunas cosas como estas y tal que se coinciden, porque es difícil que se coincida una cosa, que lo encuentres

así, ahí había la dificultad..., no se hace, se encuentra"

Otro grupo de piezas se inspiran directamente en la hechicería o son de hecho objetos típicos del hechicero Fang. Felipe demuestra siempre un sobrado conocimiento de estos temas:

"...Entonces simplemente encontramos el rosario este - dice señalando hacia un gigantesco rosario de enormes semillas - lo he preparado de tal suerte que escasamente lleva como si diez o once años...en el *Ngong* que para nosotros es

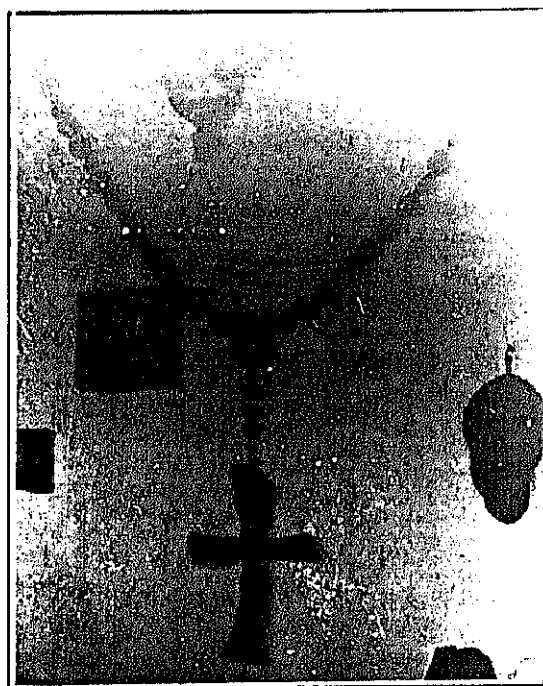


Fig.8.34.- El gigantesco rosario del *Ngang*.

donde adquirimos toda la hechicería, es para nosotros el lugar de concentración para la adquisición de como hacer nuestras cosas, lo que uno no puede pensar en hacer, como la ciencia para los científicos, donde tenían que pensar para sus fabricaciones de cosas. Pero para ellos donde se tienen quejas, es que estas cosas no se las llegan a concluir, que esas cosas que tengan valor a la luz del día, que tengan valor para todos, y no solo para bien de ellos y en sus momentos y tal., son gentes que también andan con nosotros, que existían y siguen existiendo y tu le preguntas si tu te llamas *Ngang* y no se afectan... Entonces ya existe el sacramento este del bautismo ya conocen a Dios, ellos han reconocido que Dios existe, entonces para él..... éste, el hijo este se llama *Ngang Ndó*, entonces se ha visto obligado ha bautizarle con el nombre de Pedro Ellá, entonces de un grano de rosario al otro y tal, no menos de 1.000 Kms y tal, porque él, del paso suyo, si ahora está por ejemplo en los Estados Unidos, cuando le llamas *N-g-á-n-g*, cuando te acabas, ya está aquí, cuando acabas a pronunciar el nombre. Es decir, el rosario de *Ngang* para ellos, como ya reconocen a Dios, es tan grande como puedes encontrar de esto a esto alrededor de 1.000 Kms aquí en el medio...".

A continuación me muestra un retrato del sanguinario dictador Macías diciendo:

"Ahí tienes a *Mesia-Molu*, es el rey de la brujería nuestra Fang y tal, es un retrato del que ha empezado a ser *Mesia-Molu*, esto da a entender. Los *Mesia-Molu* no vienen de los cielos, sino se hacen, uno empieza a trabajar bien, empieza a hacer buenas obras y tal, pero si se llega a meterse en un camino falso, ya que todos se le miran, ¿dónde va este señor, que hace ahora?, si así no hemos dicho ¿que es lo que está haciendo ya y tal?, ya se da la vuelta y empieza a devorar a nosotros mismos... de que habéis estado juntos y tal. Este señor ya se ha dado cuenta y a nosotros está ese *Mesia-Molu*, es decir los *Mesia-Molu* somos nosotros, también si me desvíó y cojo un camino y empiezo a hacer maldades llego a ser *Mesia-Molu* también, quizás sea yo también el segundo *Mesia-Molu*... (risas), si me meto por otros caminos".

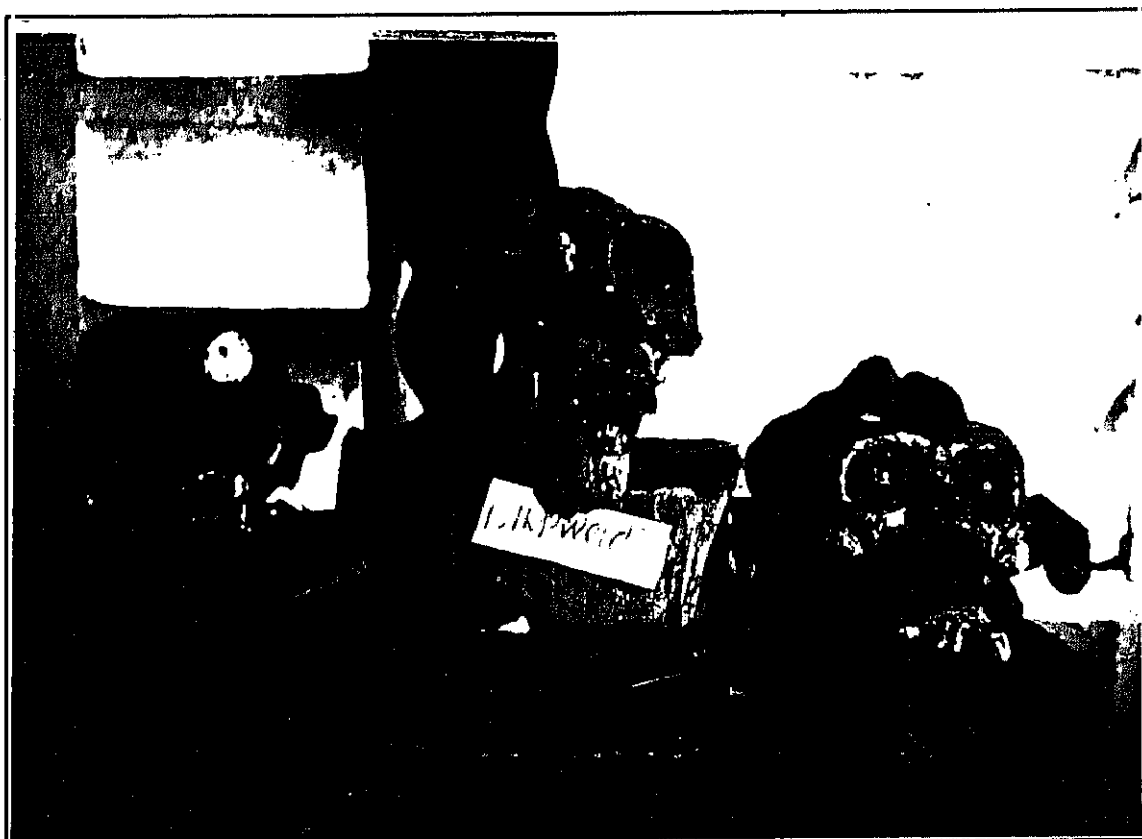


Fig.8.35.- Obra de Felipe Osaá realizada con cráneos de gorila grotescamente intervenidos.

Un poco más allá hay unas pequeñas cabezas unidas a un extravagante bastón, el artista lo explica así:

"Bueno, eran de un *Ntumu-Bekó*, habían elementos que sacaban solo pieles de la gente, eran unos antropófagos ¿no?, unos malhechores. Se llama *Ntumu-Bekó*, quiere decir que aquel es una desgracia que le hayas visto porque no se te perdona. Por ejemplo, podemos llamar al régimen pasado y tal que no sacaba más que pieles y tal., era un *Ntumu-Bekó*, le llamarían y tal, una persona que no perdona. Y el bastón es el bastón que están los *Ntumu-Beko*, porque esto no tiene ni pies ni cabeza, porque un *Ntumu-Bekó* no se conoce lo que quiere hacer, ni lo malo, ni lo bueno y tal. Porque, por ejemplo al bastón este, no se conoce ni que parte está por arriba, ni para abajo, o está así o parece que da vuelta y otra vez ahí o le colocan así, está siempre igual, pero ya claro como está, síntoma del malestar y hace malas cosas. Este bastón no se hace, se encuentra".



Fig.8.36.- Máscara de Felipe Osa (Colección del autor).

Sus máscaras las talla sobre la blanda y clara madera de *ekuk*, árbol medicinal y una vez acabadas, las embadurna con resina de *otú* para protegerlas de la putrefacción y del ataque de los hongos. Sus vecinos le encargan máscaras tradicionales para los bailes, pero también fabrica otras de su invención, y no

precisamente para satisfacer el gusto colonial, sus creaciones personales al contrario de las estilizadas piezas para turistas, son tremendamente impactantes y no demasiado atractivas como para servir de inofensivos adornos, están trabajadas con una expresiva tosquedad que recuerda a las piezas del "Art Brut".

Felipe que abarca todas las técnicas y temas, elabora collages que mezclan fotografías y restos del mundo moderno con elementos naturales, en obras llenas de humor y crítica social:

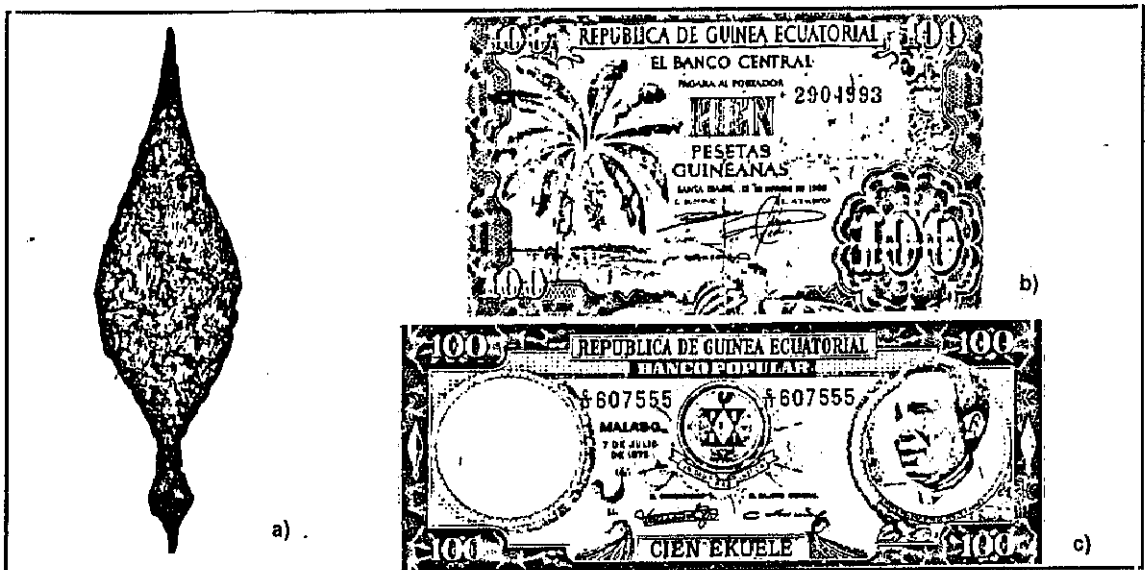


Fig.8.37.- La moneda guineana: (a) Ekuele tradicional, (b) Peseta guineana (1969), (c) Ekuele de Macías (1975).

"...y aquí una foto del artista Felipe Osaa con su Excelencia, que yo le puse el casco suyo de mando, hecho por mi mismo y tal (fig.5.76.)... (risas)... desde allí todavía le sigo señalando que a partir del momento, justo ahora que te voy a regalar el casco, empiezas a mandar, entonces me pregunta: ¿No mandaba yo?, y le digo que por mi no... (risas)... y de aquí también que le señaló la colección de monedas, de como empezó la moneda, aquí empezamos por el auténtico Ekuele, llegando por la moneda de Alfonso XII y tal, entonces la peseta de Franco, la peseta de Macías, y ahí que me pregunta su Excelencia: ¿Y el Franco Cefa (actual moneda en curso)?, y le digo que se

mire en los bolsos porque hasta aquí no llega".

En el *Nká* o "tumba" que Felipe heredó de su padre, el gran Martín Nguoro, me interpreta su "lema personal", su nombre percutido al tambor (ver 5.8.1.):

"Aquí encontramos al *Nká* es decir, la llamada mía es:(.....), yo ya puedo estar donde esté yo, que allí ya se me comunica, y esto significa: "Felipe, si tu madre te pega un palo, vete al secadero, que no vayas lejos porque la mamá siempre es mamá".

Una hermosa raíz cortada sirve a Felipe para esta última reflexión:

"Aquí el cordón (dice refiriéndose a la raíz) este grande es decir, en el momento justo en que se llega a cortar el cordón este y tal, ¿quienes ultimarían a empalmárselo y tal?, porque es difícil de volver a empalmarlo para que se quede otra vez tal como estaba. Es decir, una persona no tiene valor siempre y cuando que todavía esté en vida y cuando todavía trabaja, no tiene valor. Igual como yo ahora, estoy ahora dando explicaciones de objetos artísticos en un museo y tal, ¡Oh, esto no importa, esto no vale, esto no hace nada y qué, si ese tipo pierde el tiempo por nada!, pero la falta de Osaá, de Felipe aquí ya, es cuando ahaah! ¿con que Felipe valía también para tales cosas? ¿con que ese Felipe valía?... Pero entonces, si me he muerto y tal que más van a hacer y tal, yo ya me he apagado, ya no hay nada que hacer, ya me he marchado.. ¡Entonces ya tengo valor!, pero encontrando que ya me he apagado. Es decir, tu no tienes valor cuando todavía vives, y cuando todavía trabajas no haces nada, no vales tampoco, eres un mamón, haces lo otro y tal, pero tu faltas y se te reconoce: "Ahora no se puede volver a empalmar", igual el cordón ".

8.3.2.3. Manuel Michá.

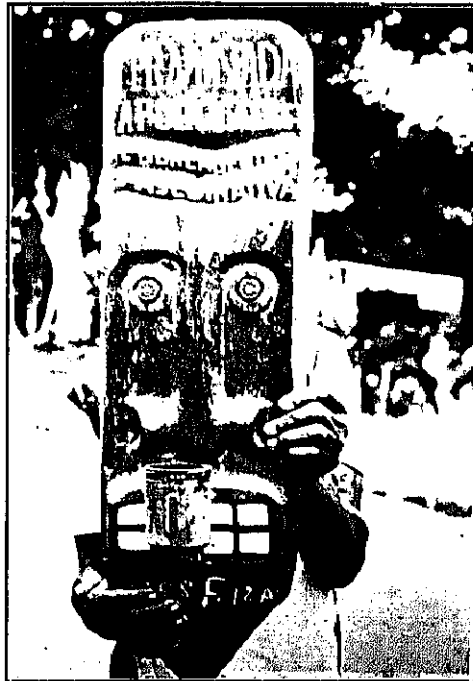


Fig.8.36.- Manuel Michá ocultándose discretamente tras una de sus máscaras.

En el kilómetro 7 de la carretera que va de Bata a Mbini, rodeada de una cerca de ruedas de camión, encontramos el fabuloso jardín de Manuel Michá, *Singui* proveniente de Evinayong, que durante años ha ido construyendo este conjunto de casas, esculturas, inscripciones, objetos curiosos, veletas proféticas, rostros inverosímiles surgidos de viejas chatarras, altares cabalísticos y todo tipo de claves de no se que rara liturgia. Michá no busca la complacencia de ningún público, trabaja exclusivamente para sí mismo; como los antiguos, hace un Arte de fines rituales ajeno a cualquier mercantilismo, pero en el caso de Michá el rito obedece únicamente a su compleja cosmogonía personal, aunque ocasionalmente pueda recrear motivos tradicionales.

La obra de Michá tiene mucho en común con la de Felipe Osaá, ambas se basan en el "estilo" antiguo de entender el mundo para construir un universo personal. Ambas utilizan los objetos y las imágenes como manifestaciones de una idea, como lenguaje de símbolos, y ambas dan prioridad al "objeto encontrado" frente al virtuosismo técnico. Pero a diferencia de la extroversión de Osaá que desea enseñar lo que hace hasta el punto de crear un Museo y convertirse en su propio comentarista, Michá realiza una obra secreta, íntima, trabajando en el espacio privado de su propio hogar, y es absolutamente lacónico a la hora de dar explicaciones de su obra. Por otro lado, mientras Osaá vive en una pequeña aldea del interior y trabaja fundamentalmente a partir del material del bosque; Michá, reside en las proximidades de la gran ciudad, y en sus obras recicla los desechos de la sociedad industrial:

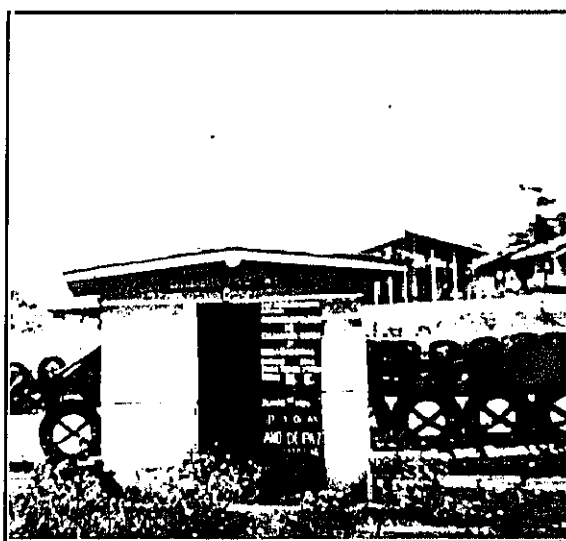


Fig.8.39.- Un rincón del jardín de Michá. Al fondo, sus característicos cercados a base de cubiertas de camión. Delante, este pequeño "templo" coronado por una de sus extrañas veletas.

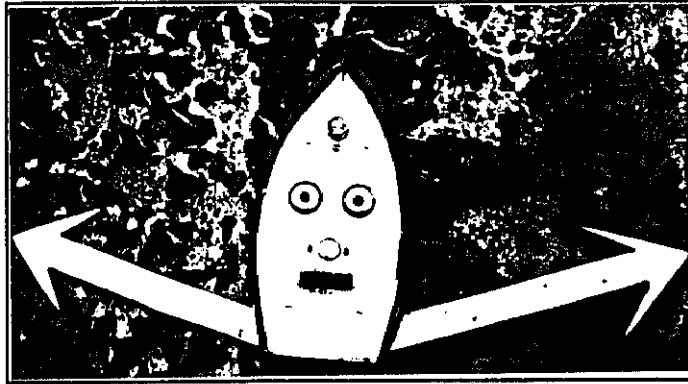


Fig.8.40.- A cada paso surge un rostro camuflado...

(Cuaderno de Campo: 26 de Junio de 1988) "... el jardín de Michá está recorrido por caminos de alquitrán bordeados de hileras de culos de botella, inscripciones con alusiones al Mbueti, a la política, a la religión..., en cada rincón un sorprendente detalle, rostros, flechas, restos de viejas chapas transformados en impertinentes figuras. Además de la casa hay otras pequeñas edificaciones a modo de "templos", consagrados enteramente a sus extrañas esculturas, uno de ellos rodeado de inscripciones en castellano y Fang, sirve de alojamiento a sus piezas más esotéricas, un reloj con tres manillas (fig.8.41.), un gran corazón de goma de borrar atravesado por una barra de la cuelgan huesos, un gato de hojalata con una piel de rata en la boca, una columna salomónica, un pajarillo sobre la chatarra, una gran máscara con pipa "burlagantes y asesinativa" (fig.8.38.), una princesa de hojalata con cuerpo de estrella (fig.8.45.), un cuerno de búfalo con hélice y cabeza de serpiente suspendido en el aire para proteger de los brujos, un tabla roja con un cromo pegado que representa a diablillo rojo, y sobre el diablo un gran corazón negro..."

Fig.8.41.- Camino del Cielo: $2 \times 2 = 4$, etc... Camino del Infierno: $2 \times 2 = 20$, etc...

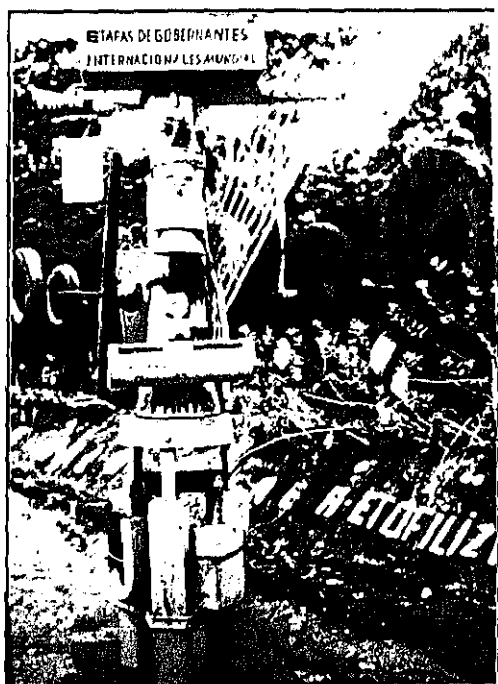


Fig. 8.42.- Collage tridimensional que contiene algunos de los más emblemáticos instrumentos de música Fang: Arpa Mbueti, Nkú, Nvet, trompeta, etc.



Fig. 8.43.- Mujer con guitarra y pendientes de lata, tallada en la madera medicinal de ekok (Colección del autor).



Fig. 8.44.- Eben en su choza, figura construida a partir de un termitero que se colocaba tradicionalmente junto a las fincas, para protegerlas.



Fig. 8.45.- Figura femenina trabajada en chapa.

8.3.3. ARTESANIA Y SOUVENIR.



Fig.8.46.- Ndong Obama, tallista de Nsok, sentado junto a dos de sus creaciones en las que resulta patente una cierta decadencia de los modelos tradicionales.

Encontré algunos tallistas que todavía saben trabajar las piezas tradicionales. En Nnom-Nnam (Nsok), Ndong Obama, de la tribu *Yengüin*, además de fabricar todo tipo de instrumentos musicales, jaulas, escudillas, banquetas, etc, es famoso en toda la región por sus máscaras *Ngon-Niang*. Ndong aún no ha sido captado por los amantes del ébano y el marfil, trabaja únicamente para sus propios vecinos de modo que su obras consiguen mantenerse

al margen de las exigencias de los blancos. Aunque es uno de lo pocos que todavía maneja un amplio repertorio de piezas tradicionales, sus piezas carecen de la perfección y sacralidad de las obras maestras que artistas como el fallecido Michá, por citar a alguien de su misma región, todavía eran capaces de crear (ver 5.9.1). En la fotografía (fig.8.46.), el tambor *mbeng*, funciona perfectamente como instrumento de percusión pero ha quedado despojado del delicado y preciso acabado característico de los objetos antiguos.



Fig.8.47.- Manuel Edú sosteniendo una de sus esculturas de ébano.

Al contrario que Ndong, **Manuel Edú Mangué**, *Eseng* de Bife, actualmente establecido en Aconibe, talla según el llamado gusto "afrocolonial" a pesar de que, según dice, conoce a la perfección las técnicas tradicionales. Aprendió de las dos escuelas, de la tradición autóctona, por su padre y su abuelo, carpintero y herrero respectivamente y de la escuela europea, por ser uno de los muchos que asistió a las clases de Gené en la Escuela Politécnica de Bata. Manuel asegura que es capaz de construir réplicas fieles de las antiguas piezas (propuesta a tener en cuenta para la creación de un futuro Museo de las tradiciones que tanta falta le hace a Guinea Ecuatorial).



Fig.8.48.- Santiago Ngomo con la ballesta *mbang*.

Algo parecido ocurre con Santiago Ngomo, Yengüing de Oveng (Nsoc) que aprendió de su padre Salvador Michá, ambas formas de tallar, aunque Santiago es más un fino crítico que un artista hacendoso. El viejo José Ona; también de Oveng, tallaba figuras de animales cuando la enfermedad aun se lo permitía.

8.3.3.1. Artesanos de la carretera de Mbini

"Aquí todavía no se ha industrializado el Arte, como en Camerún, en Togo, en Dahomey, en donde la Artesanía la hacían de una forma múltiple, aquí las piezas son piezas únicas" (B. Ebang).

La carretera de Mbini, a la salida de Bata es como un gran bazar; cada pocos metros un artesano. En el Km 4, Angel Ntutumu, nacido en 1940 en Tobo, descendiente de fundidores, su tío Ntutumu Ndong fabricaba *bikuelé* en Ekuku (cerca de Bata).



Fig.8.49.- Angel Ntutumu a la puerta de su taller.

Angel es famoso sobre todo por sus bastones con empuñaduras talladas, aunque también trabaja figuras de encargo; un poco más allá **Simón Bacale** en su taller ofrece un completo muestrario de bastones, pulseras, collares, etc.



Fig.8.50.- Tres bastones de Angel Ntutumu.

Los motivos una vez que su validez comercial ha sido probada, se incorporan al repertorio (igual que antiguamente se comprobaba su validez ritual). En la fig.8.50, el elefante de marfil y el de ébano solo se diferencian en el material. Es la clientela la que decide, una clientela de escasa imaginación que desea exactamente la misma figura que ayer vió en el aparador de su vecino.



Fig.8.50.- En el interior de taller de Ntobo.

(En esta gran estatua de madera de *obeng* que representa a un viejo con el bastón y el matamoscas tradicionales, el hieratismo y solemnidad de los antiguos *Bieri* se ve alterado por elementos extraños a la cultura Fang. Por ejemplo, el rostro recuerda más bien al Arte naturalista de Benín o Ife, la gratuidad simbólica de los detalles anatómicos, pecho, ombligo, etc y cierto esquematismo incoherente con el resto de la figura, en el tratamiento de los pies, hombros, etc, que se quiere justificar con la presunción de que se trata de un pieza primitiva en la que tales licencias están permitidas).

En el poblado de Ntoto, hacia el Km 6, los Nsomo se instalaron hace ya varias generaciones, provenientes de la zona Norte del país, era expertos artesanos de la madera, y hoy sus herederos han sabido adaptarse al nuevo mercado. En una choza junto a la carretera existe un taller comunitario, el 80% de los habitantes de este pequeño pueblo se dedica a la talla; Ebano, Marfil, Obeng, Palisandro, Bocapí, Palo rojo..., aquello lleva camino de convertirse en

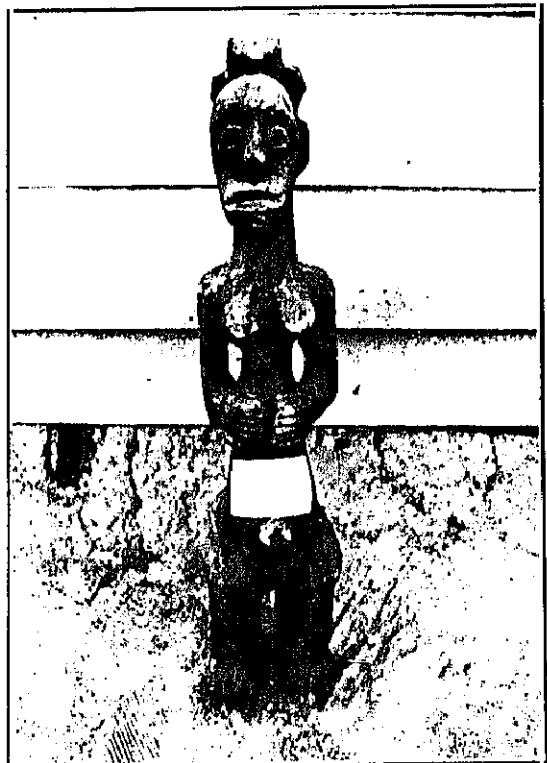


Fig.8.52.- En la nota que lleva pegada al vientre se lee: 'Biere', Dios Fang de nuestra tribu...

una industria, en las estanterías abarrotadas de piezas a veces asoma una apolillada figura, el turista cree haber encontrado un auténtico *Bieri* (fig.8.52.).

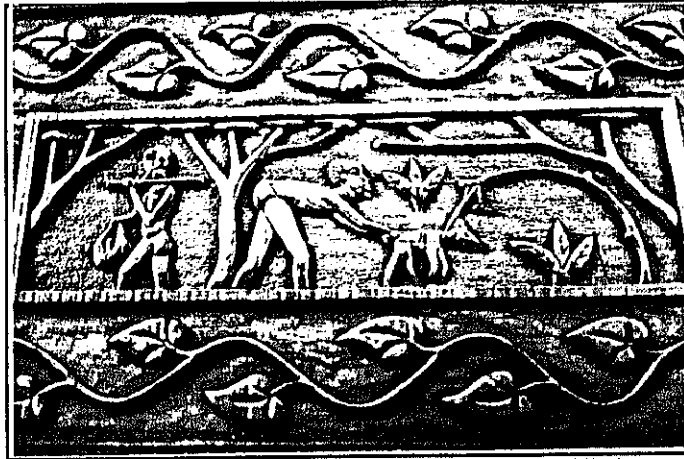


Fig.8.53.-Relieve sobre un tema de trampería de Juan Nsi Mbui.



Fig.8.54.- Juan Nsi Mbui.

En el Km 12, Juan Nsi Mbui, Oyap de Amán que aprendió de Aven, artista de Senye. Talla en las bellas maderas que tanto aprecian sus clientes; en Obeng, Ebano, Palo rojo, Palisandro, Bocapi y ocasionalmente en Marfil. Además del repertorio de rigor, Juan se ha especializado en la talla de relieves con temas africanos interpretados de un modo muy particular y decorados con orlas geométricas. Sus piezas son algo más que vulgares pisapapeles, poseen un atractivo

empeño personal, una manera inocente y misteriosa de narrar, sobre todo en sus bocetos y dibujos en los que casi nadie repara.

La artesanía de la carretera de Mbini, tuvo un gran precursor, el recientemente desaparecido **Alfonso Mambo**, viejo mulato al que todos consideraban "el rey del marfil".

8.3.3.2. La pintura comercial.

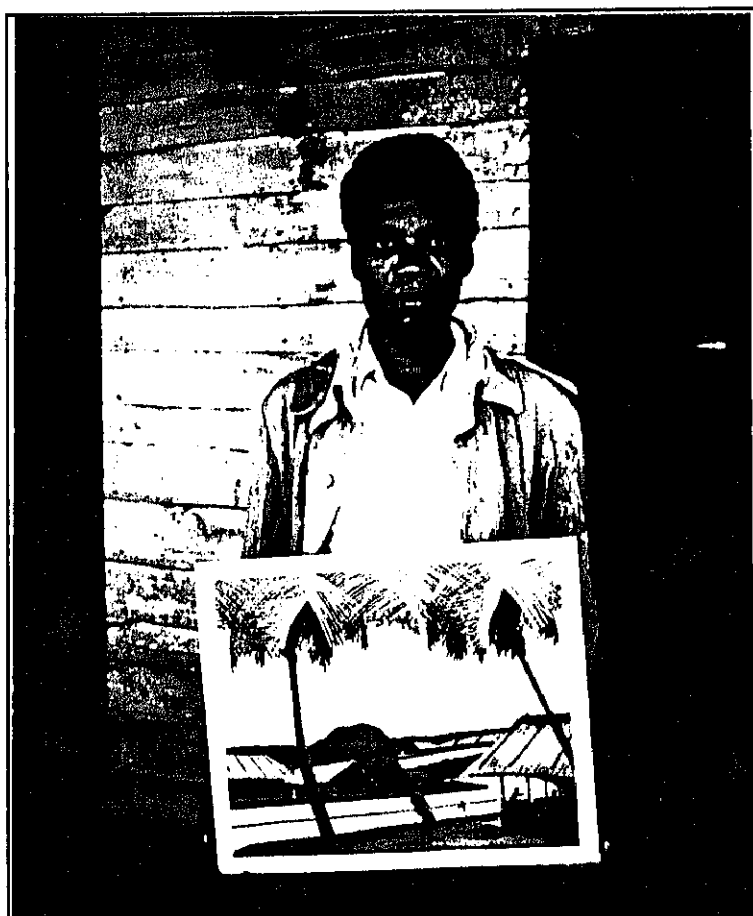


Fig.8.55.- Emilio Ndongo mostrando uno de sus cuadros.

La pintura de caballete al ser un Arte de importación, parece prestarse menos a este mercado del "souvenir". Aunque también se da el caso de pintores "caídos en gracia" al extranjero que han encontrado un estilo fresco, de aires "africanos", que les permite disfrutar de una cierta holgura. Estos cuadros, la mayoría de ejecución muy rápida, se resienten por la ausencia total de material artístico en Guinea; no hay lienzos, ni pinceles, ni pinturas, (el petróleo de las lámparas sustituye al aguarrás)..., con suerte algún cliente les suministrará el material a cambio de obra.

Emilio Ndongo (fig.8.55), nacido en 1946, *Onván* de Moñún (Niefang). Perfeccionó su técnica con Mariano Abeso. Hoy posee una clientela fija que le facilita materiales desde Europa, es de los raros pintores guineanos que no parece pasar dificultades con este tema. Su impecable y ordenado taller se encuentra abarrotado de cuadros, sus pinturas son limpias, luminosas y llenas de detalles. Ha conseguido un estilo fácil que disfruta del éxito suficiente para permitirle vender con regularidad. Como casi todos los pintores del país, valora sus cuadros en función del tamaño. Poblados, palmeras, chozas y cielos impolutos, dejan una paradisíaca imagen de Guinea en las paredes de algún lejano hogar, en uno de esos países fríos de la vieja Europa.

Fili es un prolífico pintor de Yefa, en los alrededores de Mongomo, sus pinturas sin la soltura técnica de las de Ndongo, cautivan igualmente por su sencillo optimismo y su ingenua imaginación.

Patricio Nnang y Benjamín Ntota, son dos pintores que comparten estudio y negocio en Bata, el joven Benjamín recorre las calles de la ciudad con sus cuadros y los de su compañero todavía húmedos. Hay en su carácter un algo profundo que se transmite a sus obras a pesar de la ligereza con que están realizadas.



Fig.8.56.- Pintura de Benjamín Ntoto.

A muchos la escasez de material y clientela les ha hecho renunciar, caso de Antonio Asumu, o probar suerte en otros países, como Andrés Santos, en Libreville o Marcelo Abeso y Manuel Ncunu en España.

8.3.4. ARTISTAS PROFESIONALES.

Tampoco falta en Guinea Ecuatorial, el tipo de artista profesional, autor de un Arte de élite que supone una especie de imagen actualizada del antiguo artista Bantú.

Realmente son muchas las dificultades que invitan al artista auténtico a abandonar su vocación o en muchos casos a ponerse al servicio del Arte comercial en boga. El artista ve desvalorizadas sus obras ante una artesanía que vende a precios no competitivos para una clientela fácil de contentar con tal de llevarse a buen precio una talla a ser posible sobre un material caro y lujoso. La facilidad y el escaso riesgo económico de ceñirse a los tópicos, hace que en muchos casos, incluso los más dotados, abandonen su investigación plástica personal, por una obra mecánica que permita compensar económicamente el esfuerzo. La falta de difusión de las obras de los autores con verdadero talento, fuera de los círculos del "souvenir"... (faltan exposiciones e intercambios con otros países), no les deja otra opción. Así ocurre con los hermanos Fernando y Leoncio Evita.

8.3.4.1. Leoncio Evita.



Fig.8.57.- Leoncio Evita.

"Imitando al blanco, Upolo alzó también su vaso. Pero antes de ponerlo de nuevo en la mesa, derramó un poco de licor sobre el piso de tablas: "para que sus antepasados participaran de aquella convidada".

Y nació la conversación." (fragmento de la novela de Evita "Cuando los Combes luchaban")

Con apenas veinte años, Leoncio Evita escribió la primera novela de la literatura guineana, dibujante y pintor excelente, escultor por recurso, inventor, filósofo y erudito de las tradiciones Combes, botánico, creador de sistemas perspectivos y alfabetos... Su clientela ignora la versatilidad de este humanista del trópico, les basta saber que su destreza con el marfil es inigualable y sus precios módicos... Hace algunos años se vió obligado a vender su máquina de escribir y a falta de papel envolvía los encargos con las hojas originales de su última novela...

Conocí a Leoncio Evita, trabajando en su taller del Barrio de Ikunde en el Km 3,5 de la Carretera de Mbini, sobre un nuevo prototipo en madera de "Máquina del movimiento continuo":

"...siempre ha habido aquí fallos de luz, de luz eléctrica, sabe que nosotros con la luz de lámpara y todo..., aunque ha habido centrales eléctricas siempre ha habido fallos de luz... Había que encontrar un medio con el que se podía producir fuerza sin interrupción... Estas son las explicaciones de mi "principio" (dice mostrándome unas fotocopias de su patente (fig.8.58).), aunque esto ha sido muy modificado ya...

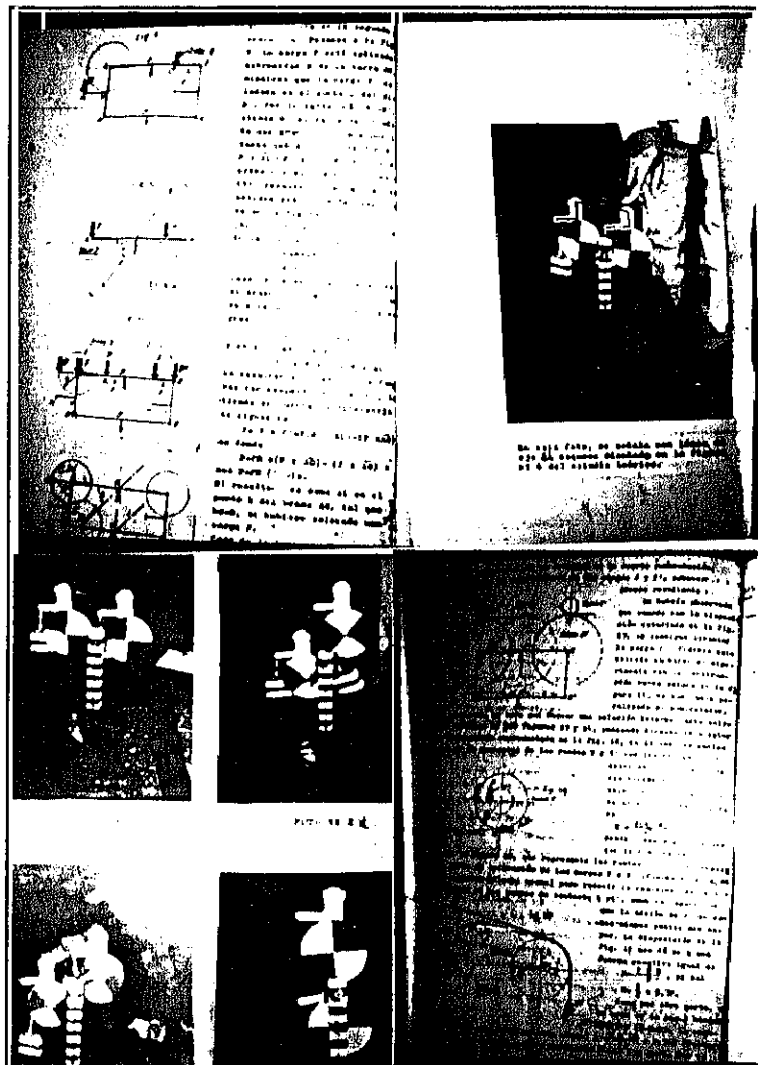


Fig.8.58.- Copias de la patente del "Motor Girostático" o máquina del movimiento continuo de Leoncio Evita.

...Entonces presenté yo una pequeña maqueta para la demostración (la que aparece en las fotos) pero ha habido modificaciones, muchas modificaciones hasta ahora, porque había muchos frotamientos y cosas de esas que había que eliminar... yo creo que a las cosas así hay que buscarles la sencillez... Bueno esto física puramente no es, pero..., es que se basa mucho sobre la palanca, porque sin ella no se puede haber vencido esto..., sobre la palanca y sobre... yo le llamo "inercia funicular"..., pensaba hacer otras cosas pero como todavía esto no lo he probado, no se ha visto en funcionamiento, hacía falta hacerlo..., esto me ha absorbido mucho tiempo y..., he hecho varias formas, porque el primer hijo nunca sale guapo..., treinta años de trabajo que llevo - ¿Y no habrá que ayudarlo dándole algún pequeño empujón?, le preguntó - No en este caso no habrá que golpearlo, solamente que habrá que buscar la manera de frenarlo"

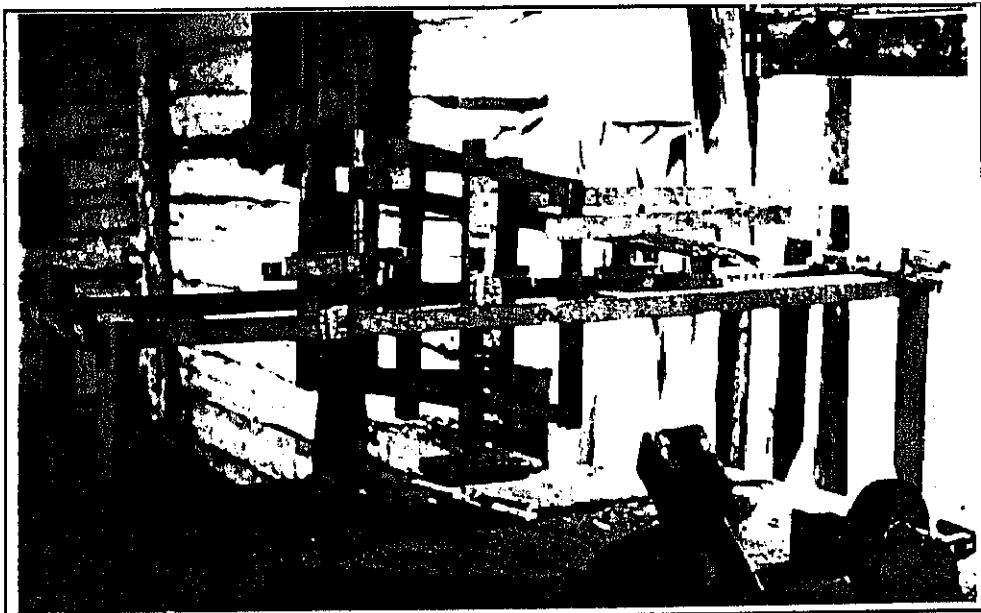


Fig.8.59.- Último prototipo en madera de "la Máquina" en proceso de construcción.

El propio Leoncio nos cuenta su biografía:

"...Yo he nacido en 1929, aquí en Bata. Crecí casi en Malabo con mi padre, era carpintero y músico, tocaba el armonio en la Iglesia, y allí hice los estudios; yo tengo nivel oficial de certificado de estudios primarios. De ahí empecé a trabajar en construcciones urbanas como delineante, porque

de niño era buen dibujante..., muchos años, allí empecé muchos años. De allí pasé a obras públicas, entonces el Patronato de Indígenas. Me puse un poco en desacuerdo con el aparejador que había aquí, Santana, porque ya sabe, las cosas de la vida, entonces era un poco..., entre el negro y el blanco... Me fuí a Camerún y en Camerún estuve trabajando allí también mucho tiempo, por ocho años más o menos, también de delineante. Luego claro en Camerún la vida se puso..., así que volví aquí. Estamos por el año cincuenta y pico, porque cuando salí del Camerún estoy sobre el 56, 1956.



Fig.8.60.- Retrato del padre de L. Evita.

En el 56 vine aquí y me fuí a Malabo, luego tuve que ingresarme en una Sociedad que se llamaba Frapejo. Y estando en Frapejo hice un concurso de la Administración, de Auxiliar Administrativo y salí con el número dos, entonces Frapejo no me quiso dejar y me quedé definitivamente en Frapejo. Frapejo hasta que vino la catástrofe que es cuando vine aquí. La novela salió estando yo aquí en los años cuarenta y pico, me parece..., tenía yo veinte años cuando saqué la novela ("Cuando los Combes luchaban")... El Sr. Echegaray me la revisó y..., fue un Sr. que apreciaba mucho..., hace una referencia a la historia de aquí, de Guinea Ecuatorial sobre esa novela que era yo el primer guineano escritor. Y claro mientras tanto al venir aquí como no tenía otro medio de vivir..., y era un buen dibujante, la verdad, incluso hacía "fotografías" (retratos pintados o dibujados a partir de fotografías), si quiere le enseño una "fotografía" aquí de mi padre pintada a mano (fig.8.60). Así estuve trabajando y en España gane un concurso de carteles también".

Leoncio piensa que el artista africano debe recuperar sus raíces y tomar de la cultura europea solo los elementos que faciliten su trabajo, sin dejarse absorber. Pero acepta con resignación que la gran tradición Bantú ha sido prácticamente

destruida por las constantes persecuciones a que se vió sometida en época colonial:

"... Por eso digo yo que si imitasen al europeo fracasarían, porque si hace usted una figura africana con proporciones a lo europeo, no tiene gracia, porque presenta esta obra en Europa y encuentra miles y miles iguales...



Fig.8.61.- El papel escasea y Évita aprovecha cada hueso de sus innumerables bocetos. A la izquierda una "escena musical", a la derecha dos viñetas de la pelea entre un elefante y un cocodrilo.

...aquí en Guinea estamos casi estancados, muchos chicos no han salido a Europa..., vivimos de lo que venimos viendo..., lo malo es que aquí no queda nada, aquí el español nos ha sacado todo...Sabe usted que nuestros grandes artistas casi todos han muerto y ellos no se dedicaban a esto como una cosa comercial, porque actualmente el Arte aquí es una cosa comercial, ellos lo hacían por la Tradición, hacían figuras de dioses, de cosas de esas para la "Medicina", para cosas de esas., entonces lo hacían según su forma... Pero ellos, sabe usted, no enseñaron, quizás hubieron enseñado a sus familias., porque los negros somos muy recelosos, si yo, por ejemplo, soy un buen artista y le tengo que enseñar a usted toda la técnica y todas las cosas que hago, al otro día usted hará los mismos trabajos que yo, quizás el alumno pueda ser más que el maestro y yo me quedo sin trabajo,

¿se da usted cuenta?... Para ser un escultor tenía que ser uno un poco hechicero... La religión europea es contraria a la religión africana, aunque no se podría llamar a esto propiamente religión, esas ideas, la forma de las ceremonias iban contra las formas católicas. Porque si le dicen a usted que yo tengo que guardar el cráneo de mi padre en casa, usted como un cura me dice que no..., muchas veces intervenía el gobierno para sacar los cráneos y cosas de amuletos y todas las cosas, entonces se les sacaba todo, todo... Un "hombre fantasma", por ejemplo, puede pasar delante de usted y no le ve, y si el Gobierno se enteraba que este señor tenía esas dotes ¿qué hacía?, le cogían, le zurraban o le mataban..., No ve como este señor no puede enseñar a nadie... Es que la civilización europea es muy destructiva..., simplemente para hacer un baile, un baile típico hecho en casa, había que ir al administrador que quería usted realizar un baile y pues mira si venían los agentes y veían que en el baile se hacía algo..., pues mira eran ustedes todos arrestados y... Entonces todo el mundo ha tenido miedo y para vivir un poco más en paz han tenido que abandonar todas esas cosas y hacerse españoles. Hay que buscar algo de la tradición, porque usted sabe que lo nuestro es a base de líneas rectas y circunferencias... Mira no hemos encontrado artistas africanos nuestros, genuinos. Hablando la verdad, pienso yo que si no se encontraba algo que los europeos habrían conservado, aquí no habría quedado nada..., esto está ocurriendo incluso con la medicina africana, los pocos curanderos que hay, pues mira, se están desapareciendo sin dejar rastro... Habría que recoger esto porque sino todo se hundirá... En el libro que estoy escribiendo tengo bastantes notas sobre esto, bastantes notas sobre la tradición... Mira el negro es un poco de todo, los antiguos tenían que aprender todo, porque, por ejemplo, si usted no sabe preparar su casa, no va a ir a otro señor a que se la haga, pues igual como el chapear, como derribar árboles, como el pescado, todo el de aquí se tenía que hacer de todo, bastarse para sí mismo, por eso el padre de familia tiene que tener alguna noción del uso de las hierbas... Aunque aquí había también como gremios, facultades familiares..., una familia hereda la medicina, otros son buenos artistas, otros son tal".

A pesar de las dificultades, la rica creatividad de este artista polifacético no ha dejado de producir nuevas ideas y proyectos:

"... Aquí estuve intentando hacer un libro sobre el dibujo y de una forma nueva de perspectiva, o sea, perspectiva en el momento de dibujar. Por ejemplo las distancias al dibujar, se toman muchas veces con un lápiz así a ojimetría para transportar al papel., voy ha estudiar una técnica que podría hacerlo también..."

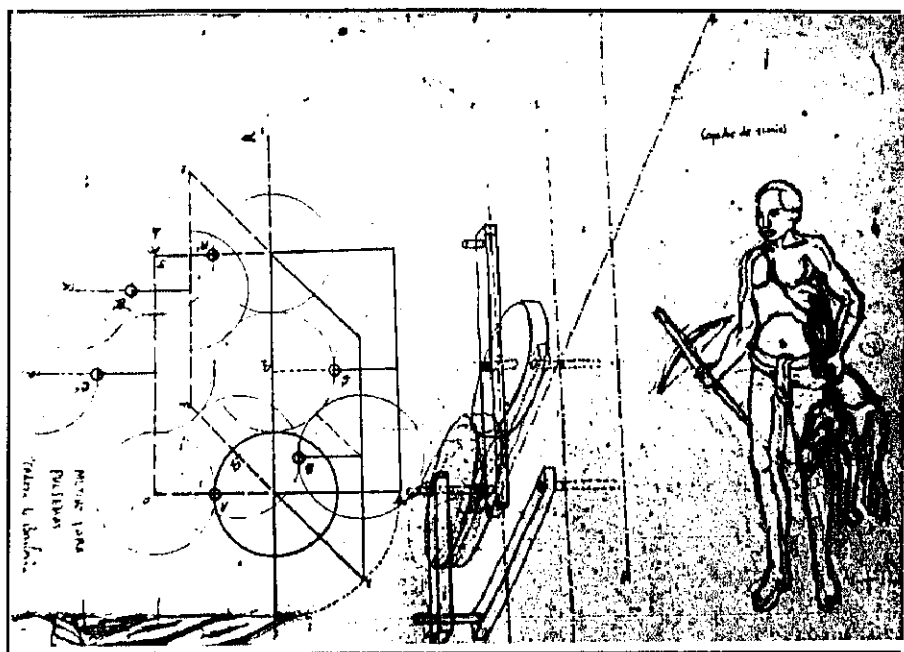


Fig. 8.62.- Sobre un antiguo dibujo de 'la Máquina', aparecen dos bocetos para relieves: un 'cazador de simios' y en la esquina inferior, izquierda, una 'cabeza de ballarina'.

"...Esto otro es una escritura que había inventado en tiempos de Macías para anotar las cosas., entonces si te encontraban con una anotación escrita... Por que a mi me gustaba mucho esto de las novelas, si hubiera tenido un poco más de suerte, pues hubiera escrito ya varias novelas. Con esta la primera obra ("Cuando los Combes luchaban"), en tiempos así tan difíciles pude ganar un poco de dinero., y además la obrita esa no era una cosa muy importante, un tío con veinte años de edad., estaba escrito a lo europeo., tenía que tener unas ideas más africanas, en esos tiempos tenía todavía la influencia de la escuela., no se podían hablar las cosas como se tenían que hablar. Ahora tengo edad ya suficiente para escribir cosas serias, ya he visto bastantes cosas. A propósito le voy a enseñar una parte de., es una novela también eh, de hace muchos años ya., hacía falta reorganizarlo, está el papel viejo, no se cuanto lleva., más de diez años., voy a ver si puedo reunir todas las hojas., es una novela aventurera pero algo instructiva, de personajes de antiguos Combes.,

yo me hago ahí de protagonista, de las relaciones que tuve con un abuelo mío., este hombre era un patriarca, era sastre, sabía algo de medicina también".

Hoy Leoncio Evita sobrevive gracias a su habilidad como tallista, los rutinarios encargos de cooperantes y viajeros no le dejan mucho tiempo para sus investigaciones personales. Pese a todo el artista procura siempre que puede, introducir en sus encargos elementos de interés:

"... Pensaba en hacer una exposición en Octubre pero., no hay dinero... Yo creo que el Arte es una cosa para los ricos. Sabe lo que le digo, nosotros los dibujantes y los artistas teníamos que ser ricos, así se podría uno dedicar a sus cosas, pero mientras que estamos buscando de comer no hay nada que hacer".

8.3.4.2. Benjamín Ebang.

"Yo nací en 1944 en Ebebiyín y claro mis primeros conocimientos de Arte, tuvieron lugar en Bata, aun era joven y ya obtuve el primer premio en un concurso infantil que hacían los colegios. Mi padre era acordeonista y mi madre era bailarina del baile *Ozila*. De ahí me ingrese en la escuela de Artes y Oficios con Don Modesto Gené como profesor, el me estuvo adiestrando durante dos años y a los dos años hubo una interrupción que fue la época de transición entre la época colonial y la de la autonomía y el se fue a España, no se que pasó y cuando vino se quedó aquí en Malabo, nosotros quedamos un poquito arrinconados en el continente. Entonces vinimos del continente llegamos aquí a Malabo y continuamos con las clases y de allí pude ir a España por mi cuenta, en compañía de un amigo mío que ahora está en Madrid y es artista también (se refiere a Manuel Ncumu). Hicimos unas cuantas exposiciones antes de salir de aquí, nos fuimos a Canarias, hicimos una exposición en las Palmas, hicimos una exposición en Málaga y después tuvimos una beca del

Sindicato, estuvimos albergados en la Ciudad Sindical del Paseo de ... de Marbella. después de ahí, nos fuimos a Madrid y empezamos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y después de allí hicimos, me parece, cuatro exposiciones en Madrid, cuatro exposiciones en Barcelona. Esto era en 1963, 64, 65 y ya estábamos en Madrid en el 65 y después del 65, hicimos un viaje aquí, hicimos una exposición que se llamaba "25 años de paz española en Guinea Ecuatorial" que fue la época de Franco. Esa exposición nos la encomendó el General Villegas que era Director General de plazas y Provincias Africanas. De ahí me regresé a Madrid, de Madrid me fui a Barcelona. Después interrumpí las clases de Bellas Artes, en Barcelona pretendí continuar con mis estudios y me ingresé en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Terminé mis estudios y me quedé afincado en Sabadell. En Sabadell tenía montado un estudio con unos doce alumnos, a parte de eso tenía piezas de Arte, entre esculturas y pinturas, algunas mías y otras tradicionales, que venía mucha gente a visitar, esto estaba en la Avenida de los Reyes Católicos. De cuando en cuando iba a exponer también en Llorens de Mar, tenía allí un estudio para verano e iba allí. Y después del 3 de Agosto (golpe de Estado de Obiang), me decidí a venir aquí. He hecho tres exposiciones desde que vine, ahora estoy integrado en el Ministerio de Cultura, Información y Turismo, doy clases también en el Instituto y colaboro con el Centro Cultural Hispano-Guineano en cuanto al Arte se refiere. Últimamente tuve un premio internacional en Yaundé".

Ebang se lamenta como el resto de los artistas que entrevisté, del aislamiento a que se ve sometido el Arte guineano. Se hace muy difícil trabajar cuando ni siquiera es posible conseguir pinturas y pinceles. Desde su regreso a Guinea, Ebang, como Mbomio y algunos otros, apenas ha producido obra, para Ebang el responsable de este estado de cosas es el Ministerio de Cultura:

" El Ministerio no hace absolutamente nada para ayudar y promocionar a los artistas, no hace nada, al contrario, él bloquea toda clase de actividades artísticas y proyectos".

Ebang se refiere sobre todo a un "proyecto" en concreto: Hace unos años elaboró, por orden de presidencia, un estudio sobre la vida y obra de Modesto Gené que aun no se ha dado a conocer (ver 8.2.1.4.).

Las pinturas de Ebang evocan el pasado mítico, sus estilizados y dinámicos personajes sirven de ilustración a temas tradicionales concretos, a leyendas, fábulas, ceremonias, costumbres, etc. Ebang huye de los valores puramente plásticos del color, la composición, la armonía y hace una pintura fundamentalmente narrativa. Para él, incluso en el Arte Tradicional, lo principal era la idea, lo que se quería simbolizar: el motivo. El Arte, según Ebang, se diferencia de la Artesanía en que crea imágenes para una determinada finalidad social:

"Por ejemplo, en época de sequía, hay que buscar algo que nos proteja para que el campo no se pierda, entonces en la "casa de la palabra" se dice la idea y después se la pasan al artista y la tiene que crear y esta creación establecida a este motivo es Arte, es decir él ha creado una imagen para un determinado fin que se llamará por ejemplo el dios de la lluvia. Después de que el artista ha esculpido su obra, ellos a su vez la beatifican, la obra no se acaba cuando la termina el artista, ellos hacen una ceremonia de beatificación y entonces sí, ya es un dios, ya es Arte. La escultura era mística, representaba el poder. Los ancianos doctores deificaban a la escultura, la escultura salida del taller del artista se convertía en un dios, en un determinado dios y le adoraban y le pedían cuando ellos se encontraban en apuros. Esa escultura es la que la Iglesia ha dicho que no puede existir porque es un dios falso y esa escultura es la que se encuentra en los Museos Etnológicos europeos".

8.3.4.3. Ghuty-Mamae: Historias de Annobón.



Fig.8.63.- Ghuty Mamae.

En su tarjeta de visita se lee: Centro Cultural Africano MABANA, Director Presidente: Ghuty Mamae, Artista Pintor, Poeta y Músico. Cuando fui a Barcelona para estudiar la colección de piezas guineanas del Museo Etnológico, alguien me hablo de este artista annobonés afincado en Barcelona. Fui a visitarle a su tienda de la calle Riera Baixa, 12, pasamos una tarde conversando sobre Arte y Filosofía Bantú.

Según su carnet de identidad, Guthy nació en 1941, aunque me advierte que este dato no es muy fiable, en la misteriosa isla de Annobón. Durante su infancia fue iniciado por su madre en los secretos de la secta *Mamae*, "Si hoy yo muriera - dice Guthy - veinte días de luto guardarían por mi los de la secta en Annobón". A los doce años se desplaza a la capital, Malabo, para conocer a su padre. Su padre

trabajaba por entonces con un pastelero catalán. En Malabo, Guthy ingresa en la Escuela Colonial Ramón y Cajal y aprende a leer y a escribir...

La sociedad *Mamae*, marca la vida artística y personal de Guthy. En Annobón los iniciados en el *Mamae* utilizan el Arte en todas sus modalidades, música, poesía, danza, escultura y pintura, como su más poderosa técnica mágica. La Sociedad inculca en sus adeptos ideas esotéricas muy sutiles a través de una especie de Arte Total: Deben aprender a tocar los cinco tambores sagrados, danzar según una exacta poética para controlar la fuerza vital, dominar las artesanías y el complejo simbolismo de los motivos ornamentales. Para una familia era algo muy especial que, su cuchara, su silla o su mortero estuvieran "activados" con un sentido, gracias simplemente a su decoración y a sus formas; semejante a la personalidad que se aviva y se desarrolla con el trato, así la silla no era la misma aquí o allá, por el mero hecho de sentarse en ella, de algún modo quedaba alterado su significado:

"Cada uno de los objetos cotidianos está asociado como si dijéramos, a distintas metáforas que remiten a otras imágenes cuya interpretación última depende del grado de iniciación del espectador (ver 7.2.2.2)".

Guthy (lo mismo que Mbomio) considera que el movimiento cubista europeo tomó de la cultura africana la idea de la "multivisión". Entre los Bantú el alto iniciado llega a desarrollar, a nivel físico y espiritual, un campo de visión esférico. Su entrenada atención es capaz de percibir en su conjunto todo su entorno sin necesidad de dirigir la mirada. Plásticamente este modo múltiple de "ver" queda expresado en las imágenes cubistas.



Fig.8.64.- Pintura de Guthy Mamae.

La historia de Joaquín:

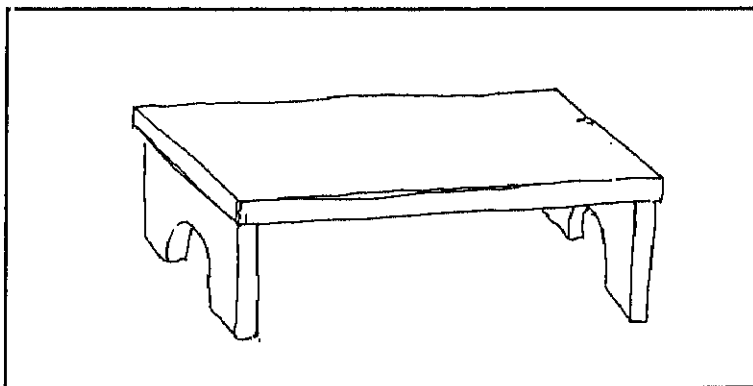


Fig.8.65.- Modelo básico de banqueta annobonesa.

Un día Guthy fue invitado por su tía, para que viera los trabajos de su

sobrino Joaquín. El niño había aprendido la manera de trabajar la clásica banqueta annobonesa (fig.8.65).

Aunque el modelo básico de esta banqueta es fijo, se presta a leves variaciones de diseño, decoración o acabado que dotan a cada ejemplar de una "personalidad" única. Un artista del *Mamae* puede llegar a fabricar una banqueta de significado extraordinariamente complejo. La banqueta de Joaquín, según su madre, representaba al propio Joaquín, en sus proporciones, en el ritmo de sus adornos, quedaba retratada minuciosamente la personalidad y la presencia de su hijo. Era como si Joaquín se manifestase a su madre de un modo abstracto en forma de banqueta, y no en parte, sino totalmente, como persona completa. La madre leía en ese objeto, con más precisión que en cualquier otra escritura. Para ella aquella pequeña banqueta no era sólo una descripción, se identificaba plenamente con su hijo.

Al poco tiempo Joaquín murió y a pesar de la costumbre de enterrar a los muertos con sus pertenencias, su madre conservó en su casa la banqueta. Se dirigía a ella como si fuera su hijo, a menudo la tomaba entre sus brazos y la mecía, los vecinos se emocionaban al verla. Si alguien se la hubiera arrebatado, habría supuesto la muerte definitiva de Joaquín.

Con esta historia Guthy quería mostrarme el significado del "vivir el Arte" de la sociedad Bantú tradicional: "En Africa el pueblo entero comprende las obras, cualquiera es un experto espectador, siempre se tienen suficientes conocimientos para una lectura más o menos profunda de una obra".

8.3.4.4. Leandro Mbomio.



Fig.8.66.- Leandro Mbomio junto a una de sus esculturas.

Ministro de Información, Turismo y Cultura de Guinea Ecuatorial y escultor; sus creaciones, posiblemente las más audaces y comprometidas del Africa Bantú, consiguieron un reconocimiento internacional sin precedentes entre los artistas africanos.

Escultor de carisma, hombre culto y lúcido, espíritu convencido y convencedor de la importancia que podría llegar a tener la aportación Bantú en el panorama mundial de las Artes, es el cerebro y motor del ABAP (Asociación Bantú de Artistas Plásticos).

8.3.4.4.1. Biografía.

Nace en Enero de 1938 en la ciudad de Bata. Entre sus antepasados figuran celebres personajes de la historia Fang, como su bisabuelo el gran jefe y hechicero Mbomio Mbá, del que todavía se habla en las leyendas, o su tío uno de los más importantes escultores tradicionales, Eyama Ona Mbomio que junto a Ndutumu Singo, sentó las bases para un futuro Arte guineano. Estudia Artes y Oficios en la Escuela de su ciudad natal y en 1967



Fig.8.67.- Popular serigrafía de L. Mbomio, en la que juega con las letras de su propio nombre.

viaja a Madrid completando su formación, con cursos en la Escuela de Cerámica, Escuela de Bellas Artes de San Fernando y Museo de Africa. En esa misma época colabora en la ambientación de películas sobre temas africanos producidas por la Unión Films. Después vive una etapa viajera, recibe una Bolsa de Viaje del Ministerio de Educación y Ciencia y en 1965 fija temporalmente su residencia en Alemania, además recorre Africa, Europa y América. De nuevo en España se establece en Barcelona exponiendo en numerosas ocasiones. Tras el "Golpe de la Libertad", regresa a Guinea para participar en la reconstrucción del País y es nombrado Ministro de Cultura por el Presidente Obiang. Ya en el pasado había desempeñado otros cargos de responsabilidad y honores; siendo delegado de Arte

por la O.U.A. (Organización de Estados Africanos) en 1968, Director y Cofundador de la Sala Gaudí de Barcelona, Director y Cofundador de la Asociación Cultural "A-71", Invitado de Honor en la Expotour de Ohia (USA), Invitado de Africa a la IV Trienal de Bratislava y a la XXVIII Exposición del Salón de la Jeune Sculpture de París. Además de numerosos Premios, Becas, Diplomas y Exposiciones.

8.3.4.4.2. Fragmentos de una Entrevista.

En 1988 viajé a Guinea con una Beca de Investigación para estudiar el Arte Fang tradicional, llevaba conmigo unas cartas de presentación para Leandro Mbomio, Ministro de Cultura y antiguo alumno de la Escuela de Bellas Artes de Madrid. El 23 de Abril llegué a Malabo y en la Embajada española me informaron que aquella misma tarde debía acudir a una cita con el Ministro-Escultor. A la puerta del Ministerio salió a recibirme un hombre con traje y corbata negros, de edad incierta, de apariencia menuda aunque grueso, con barba oscura y aire de asceta y una mirada que hacía honor a su fama de brujo: Mbomio tomó la palabra y ni siquiera fue necesario hacer preguntas, sin vacilaciones, sin transgresiones, vocalizando metódicamente, fue hilando un ininterrumpido monólogo sobre sus reflexiones en torno a los temas sobre los que él pensaba que debían centrarse mis estudios: Fundamentalmente opinaba que el Arte Fang era inseparable de las Ciencias Ocultas y que más que buscar a los artistas, hoy prácticamente extinguidos, había que buscar a los hechiceros. Entonces yo tenía más o menos claro mi programa de trabajo y no le di la importancia que realmente tenía al consejo de

Mbomio. De sus actividades como escultor habló muy poco, a pesar de haber sido un artista prolífico, llevaba varios años sin producir obra, ahora parecía mucho más interesado por el mundo de la Magia y del Conocimiento.

Mbomio deseaba aclararme la particular manera de entender el Arte en las tradiciones de origen Bantú y la distinción entre artista del Clan y artista en el sentido Occidental:

"...En el Arte Bantú, la proporción es ajena a la belleza grecolatina de proporciones armoniosas, aquí la proporción es siempre significativa. Alguien con una gran inteligencia será retratado con una enorme esfera por cabeza y unos pequeños palitos a modo de cuerpo para que no se olvide que se trata de un hombre..." "... El artista Bantú es reconocido desde el momento en que nace, es un talento heredado, y este talento será instruido, esta fuerza es como una antena, como un médium que recoge indistintamente influencias buenas y malas y a su vez las emite, es una antena que debe ser orientada por un buen educador. En el Arte de un Clan, sus técnicas, sus simbolismos, etc, pasan del maestro consagrado al niño reconocido como poseedor de tal poder. Un día recibirá de sus manos la que fue su primera gubia y con ella todo el conocimiento ritual del oficio..." "... desde niño descubren que eres artista y entonces te inician..." "...La escultura Fang es íntima, oculta, la que no es buena no es eficaz ritualmente., se destruye o se deja que llegue a manos de los blancos. La gran pieza es difícil de ver, permanece en el misterio. Este es el Arte Fang, Arte de las esencias., la Tradición sirvió para ajustar los modelos más eficaces, dar los cánones..."

Rápidamente condujo el tema hacia la relación entre el Arte y el Ocultismo:

"...Cuando nos sentamos los hombres y nos ponemos a hablar, surge una pregunta: Realmente esa voz que aparece en una "estructura" (organismo) que tenemos ante nosotros, ¿de donde viene?..., esto nos lleva aparentemente a una cosa metafísica y no es metafísica: La brujería

y ese conocimiento aquí es toda una ciencia aparte, la ciencia del Ocultismo... " "...La antigüedad nuestra se dedicó mucho a los acontecimientos de ese otro mundo. En ese otro mundo se vive igualmente que en el nuestro por ejemplo, en la brujería la gente habla de sus aviones, hace cosas, hace batallas y en una de esas batallas te pueden herir y te pueden matar... " "... El curandero conoce la causa y la curación para estas heridas que se manifiestan como dolores reales. Su curación no se dirige hacia la vida tangible y por tanto no hará uso de medicamentos más o menos científicamente probados, sino de otros métodos que están relacionados con esa otra vida paralela. La recuperación se produce por que el que está dentro, el que sostiene esa "estructura", se recupera., esto es lo más sensible, la verdadera persona., por ejemplo cuando te dicen una cosa, quien se daña es él y no tu..."

"... El aspecto mágico actualmente no es popular y corriente, son familias muy tradicionales que conservan sus ritos en la intimidad... "



Fig.8.69.- Escultura de L.Mbomio.

El Arte es una manifestación sensible del pensamiento y de la sociedad y el gran Arte actúa como visualización de las grandes ideas y las grandes tradiciones:

"... El pensamiento en Africa ha llegado muy lejos..., lo que dice un viejo de un pueblo lay que ver!, si esto se pudiera pasar a un libro, entonces tendríamos muchos Ortega y Gasset..." "... El Arte Bantú es Arte ritual. La traducción literal de la palabra "Arte" quiere decir "objeto sagrado". El artista lo que hace es interpretar las necesidades sociales y el hechicero le ayuda a orientar la idea, en muchos de los casos el propio artista es un poco hechicero..." "... El hechicero es el crítico de Arte, pero un crítico eminente, neutro, profundo y social, que conoce toda la verdad del Clan..., él es el que impone en la escultura su función social..." "

Pero hay algo más, el Arte no solo representa o comunica ideas o experiencias, en sí mismo es Conocimiento, propicia la "visión" y supera las expectativas de su autor, adquiriendo vida propia:

" El hombre moderno a pesar de todo lo que se habla de Arte, las "búsquedas" del Arte Contemporáneo y todo esto, creo que hay una problemática todavía no descifrada ¿Que es la Obra de Arte?, a mi me parece que es algo mucho

más de lo que nosotros creemos que es, el artista es como un receptor-transmisor que capta de un mundo intangible y transmite al mundo tangible un hecho que, o bien ha existido, o bien va a existir, y le da forma y para mi eso es lo importante, no le debe importar si convence o no a la gente porque su función está en transmitir aquello que él ha captado para el bien de la sociedad..." "

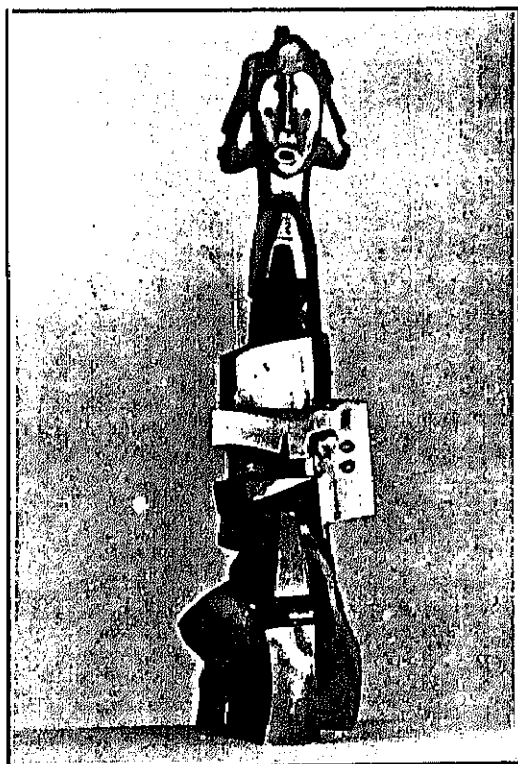


Fig.8.69.- Escultura de L. Mbomio.

"... Aquí la marioneta (incluido el *Bieri*) es muy importante tradicionalmente, pero la marioneta es mágica. Aquí con la marioneta ¡puedes echar a correr eh!, porque las marionetas utilizadas en nuestros clanes causan miedo, como hombres, como objetos vivos. Tu ves como una madera empieza a moverse de una manera patética, como abre las manos, como hace así, aunque no sea más que unos palos... "

La vida cotidiana Bantú participaba abiertamente de lo Oculto:

"... Aquí el hombre medio está al día de todo esto, pero en Europa solo una élite tiene acceso a estos conocimientos..." "... Ellos observan la naturaleza, nosotros hablamos de "sobrenatural" cuando en realidad son cuestiones naturales..." "... Hay una "fuerza" que está en el origen de la vida y su principio es Dios, ese principio es lo que mueve, lo que transforma, lo que construye, nada está fuera ni puede escapar de ese conocimiento, por eso no es "sobrenatural"... "

8.3.4.5. Otros artistas.

Fernando Evita, diez años más joven que su hermano Leoncio, es pintor, ilustrador y escultor; da clases en la escuela de Magisterio y trabaja en su pequeño taller del Km 3 de la carretera de Bata-Mbini. Ha dejado obras suyas en varios edificios públicos; domina la técnica europea y opina que el Arte Africano tiene mucho que decir si se abre al progreso y deja de recrearse en su exotismo.

Esteban Bualo, fue compañero de Gené en las tareas docentes, pintor, diseñador de sellos y billetes, y escritor de cuentos y tradiciones. Actualmente colabora con el ABAP. Sus cuadros participan de la misma preocupación narrativa

a través de un naturalismo ingenuo, de las obras de Fili o Tomás Mbá.



Fig.8.70.- Pintura histórica de Esteban Bualo.

José Mañana, pintor nacido en 1948 en Malabo. Fue desde su infancia un artista inquieto, empezó a pintar a los siete años y a los once era ya muy hábil copiando fotos. Trabajó como ayudante de Gené cuando aún era un principiante y aprendió también con Esteban Bualo, el camerunes Gaspar Goman y los españoles Urbano López y Betancour. Considerado entonces como una joven promesa, es premiado en casi todos los concursos de pintura convocados en Guinea. Se declara enamorado de todos los estilos: "me encanta el Arte en general, la pintura abstracta, la cubista, la ilustración,...". Retratista de grandes formatos, buen dibujante y atrevido con el color, sigue siendo uno de los más prolíficos pintores guineanos. De temperamento vital y alegre misticismo, se confiesa obsesionado por las teorías visionarias de un oscuro pintor alcalaino Francisco Toro Garrido. José obedece al prototipo de artista bohemio, cándido, irresistiblemente simpático, austero y bueno.



Fig.8.71- Retratos costumbristas de José Mañana al estilo de Gené.



Fig.8.72.-

Amigo de juventud de José, **Ramón Owono Ovono**, de Oveng (Nsoc), es famoso en todo el distrito de Nsoc por sus retratos "fotográficos" a lápiz, generalmente de difuntos a los que a menudo rodea con una orla en forma de corazón "...para simbolizar el amor de los familiares hacia el muerto". Ramón nació en 1947 en Oveng (Nsoc), es un artista de tradición y técnica europea, hizo estudios de dibujo por correspondencia que abandonó para aprender con Gené al que conoce en Malabo a través de José Mañana. Empieza a pintar y se prepara como Oficial en la Escuela Politécnica de Bata. En 1971 vuelve a Nsoc para trabajar como funcionario en la Central Eléctrica, en esta época inicia sus célebres retratos, hasta 1976 en que la situación política del país le obliga a huir a Libreville (Gabón) donde permanece hasta que en 1978 regresa a Nsoc.



Fig.8.73.- Biografía de Ramón Owono.

(Opina Ramón, que en Europa los personajes famosos lograron su celebridad, porque alguien tuvo buen cuidado de recoger las migajas de sus vidas en una "Biografía" para la Historia. Previendo que en su caso no llegue a aparecer un biógrafo y considerando que esto sería una pérdida irreparable para las futuras generaciones, el autocomplaciente Ramón ha decidido crear su propio archivo biográfico. Parece haber olvidado que, entre los antiguos Fang, la celebridad la otorgaba el poblado y la memoria y la "fuerza", si la hubo, se conservaba para siempre en los huesos).

Gracias a una Beca del Ministerio de Información y Turismo pasa tres meses en España para realizar un curso de Conservador de Archivos Museos y Bibliotecas, pero con este oficio no tiene ningún porvenir en Guinea. Viaja de nuevo por Gabón y Francia, trabajando como fotógrafo, diseñador, decorador de interiores.



Fig.8.74.- Las abuelas de Ramón. La afición a lo accesorio de este artista se desahoga en la dedicatoria. Estos "adornos" alcanzan un refinamiento casi morboso en sus famosos retratos de difuntos.

De vuelta a Nsok consigue una plaza de profesor de Arte y ocasionalmente trabaja como pintor de Iglesias. Posiblemente sea también el primer dibujante de "cómic" ecuatoguineano con su serie: "El Salón de la curandera, dime que sientes, Mami". Se enorgullece de haber diseñado las tapas de "La Memoria musical del Gran Besoso" (el más famoso cantante pop guineano, primohermano de Ramón). Pintó algunos "angelitos negros" para la capilla de Nsok, que tuvo que tapar porque a ciertas autoridades les parecieron indecorosos.

Ricardo Madana, se presentó un buen día a Eva Alcaide, diciendo que quería ser artista; este joven pintor annobonés representa a la nueva generación de artistas ecuatoguineanos, posee el empuje y la creatividad necesarios para dar sentido a iniciativas como el Centro para la Investigación y Desarrollo del Arte Negroafricano y Bantú que se creará próximamente en Bata.



Fig.8.75.- Autoretrato de Ricardo Madana.

(Ricardo se mostraba satisfecho con este cuadro. Al fondo, una vista de la isla de Annobon, delante, en el centro, un doble rostro que ríe y llora a la vez. El pelo erizado representa la alegría que irradiaba. Pero en su interior está triste, esto es la figura pequeña y de pelo lacio que flota dentro de una de las esferas luminosas. Por debajo discurren los caminos del destino, que recorren unas madres cargando con sus cestos).

"Lo supe desde pequeño, quería hacer lo que hacía ese Goya... un día vi una estampa suya

que me impresionó mucho., yo quería llegar a eso...".

El quería ser artista, en su isla afilaba clavos y tallaba pequeños cayucos, pero no debía dispersarse, decidió dedicarse solo a pintar. No podía ni siquiera estudiar, la cabeza estaba en otra cosa: "... Toda mi voluntad estaba puesta en la pintura". Eva le facilitó material y consejos, "... los temas eran un pretexto para mover los colores...".

Existen otros muchos artistas de los que llegué a saber pero no pude encontrar: **Pedro Mbá, Celestino Mvo, Nse Nfumu, Felipe Esono, Florentino Abeso, Jesús Ndonga, Daniel Michá**, etc... Otros de los que ni siquiera tuve noticia ni ocasión de buscar y que con toda seguridad existen en cualquier rincón de Guinea Ecuatorial.

8.4. CONCLUSION.

A la vista de tantos nombres, se diría que el Arte de Guinea Ecuatorial goza de una excelente salud, pero no es así. Los artistas ciertamente son innumerables, pero la desorientación cultural, la total falta de medios materiales y el desconocimiento de las técnicas viejas o nuevas, unidos a las muchas dificultades que supone dar salida a una obra de calidad si no existe un público que la valore; malogran cualquier vocación por grande que sea.

El Arte en Guinea no ha dejado de andar, es necesario que deje de andar y aprenda a volar de nuevo. La cultura puede haberse olvidado en muchos casos, pero la intensidad de vida de que se nutría, sigue intacta..., sin embargo se hace imprescindible revivir ciertas condiciones que rodeen al espíritu de un ambiente capaz de estremecerlo como hicieron los antiguos cultos, y esto no es simplemente un asunto que concierna al Arte. Algo capaz de restaurar un equivalente mágico de las creencias perdidas. Toda opción nueva que emprenda el Arte guineano en un futuro debe mirarse en la tradición, si quiere tener algo que decir al mundo y a sí mismo.

8.5. TRADICION Y VANGUARDIA.

Ya nadie puede poner en duda que las vanguardias históricas de principios de siglo estuvieron enormemente influidas por el Arte Africano. Los artistas no dudaron en utilizar un nuevo lenguaje plástico tomado directamente del original repertorio de formas africanas, para seguir tratando los mismos contenidos de siempre. Sin embargo el gran revulsivo cultural hubiera sido en todo caso, transformar según el modelo africano, la propia finalidad del Arte y no solo sus formas, es decir: sacralizar sinceramente las imágenes, espiritualizar la materia inerte, utilizar la obra como herramienta social de conocimiento. Lo que sucedió entonces fue como ponerse a hablar en *Tamachek* sin comprender lo que se está diciendo, solo por el placer de la extraña musicalidad del idioma. La extrañeza se agota con el tiempo y el gusto por una moda, también. Parece más interesante, en caso de tener que traducir algo, respetar lo que se dice y recrear el lenguaje en que se dice con el lenguaje propio.

Una escultura africana es el resultado tangible de un complejo sistema de ideas y creencias, es mucho más que una belleza pasajera. Su dependencia de las creencias es tan grande que por ejemplo, si se comprueba su ineficacia ritual, pierde todo valor y puede ser destruida sin el menor miramiento.

En estos tiempos en que vuelve a hablarse de "mestizaje cultural", que se organizan a nivel artístico continuas exposiciones sobre rarezas étnicas, parece llegado el momento de asomarse de verdad a la esencia cultural, a la mentalidad

que origina y da valor a esas formas y a esa estética, antes de que la infinita riqueza que supone para la humanidad cada distinta civilización, se pierda definitivamente absorbida por la camaleónica cultura Occidental. A medida que vamos dominando la materia parece como si nos separáramos cada vez más de las intenciones originales para las que se desarrollaron estas habilidades. En una seria y meditada lectura de las obras de los llamados pueblos "primitivos" podríamos encontrar las claves de un auténtico progreso.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDRE, P. y BINET, J.

- "Le groupe dit Pahuin"
Monographies Ethnologiques de
l'Institut International Africain,
Paris 1958.

ALLEGRET, E.

- "Les Ideé Religieuses des Fans"
Rev. d'Histoire des Religions, 1904.

ALVAREZ, Heriberto Ramón.

- "Artes y oficios artísticos indígenas
en Guinea"
Rev. Africa (IDEA) 1955 N° 157
- "Refranero guineano"
Rev. Africa (IDEA) 1951 N° 116
(pag. 9-11)
- "Leyendas y mitos de Guinea"
IDEA 1951
- "Un interesante perfil de Iradier"
Rev. Africa (IDEA) 1954
- "Notas sobre el folclore pamue"
Rev. Africa (IDEA) 1950.

ANONIMO

- "Reseña etnológica sobre las tribus
de nuestro continente"
Rev. La Guinea Española 1949, pag.
63-88
- "Reseña etnológica de los pueblos
todos de nuestro continente"
Rev. La Guinea Española 1949
(varios).
- "Cartografía de nuestros territorios
del Golfo de Guinea"
Rev. La Guinea Española 1959 (pag
3)
- "Medicamentos Pamues"
Rev. La Guinea Española 1957 (pag
44,64)
- "¿Que es el Mimberi"
Rev. La Guinea Española 1957 (pag
146,166)
- "Nuevo triunfo del Embueti"
Rev. La Guinea Española 1938 (pag
175,182)

ARANZADI, Iñigo Xavier de.

- "La adivinanza en la zona de los
Ntumu"
IDEA, Madrid 1962
- "En el bosque Fang"
Plaza y Janes, Barcelona 1962
- "Tradiciones orales del bosque Fang"
AIDEA, 1947, n° 41.
- "El tambor"
Ediciones del Centro Cultural
Hispano-Guineano, Madrid-Malabo
1990.

AREAN, Carlos.

- "Leandro Mbomio en la integración
de la Negritud"
Col Libros Arte Ceis-Ars S.L.,
Madrid 1975

ARIZA, Julio.

- "La Guinea Española y sus riquezas"
Espasa-Calpe, Madrid 1930

BAGUENA, Luis.

- "Manuales del Africa española I"
IDEA, Madrid 1950
- "Toponimia de la Guinea
continental española"
IDEA, Madrid 1947
- "Croquis de Guinea continental
española"
Dirección general de Marruecos y
Colonias y Dirección General de
Agricultura
- "Algunas costumbres pamues"
AIDEA, 1949, N° 11
- "Toponimia de nombres compuestos
pamues"
Rev. La Guinea Española 1957 (pag
294,310)
- "Sobre los grupos humanos de la
provincia española de Guinea"
AIDEA, 1957.

BALANDIER, G.

- "Problèmes économiques et

problèmes politiques au niveau de village Fang"
 Bolletín Inst. de Etudes Centrafricaines, Nouv Série, N°1, 1950.

BARRAS y ARAGON, F.
 -"Notas sobre el golfo de Guinea"
 Real Soc. Geográfica, Madrid 1929

BASILIO, A.
 -"La vida animal en la Guinea Española"
 IDEA 1962
 -"Historia y mito del camaleón en la Guinea Española."
 Rev. Africa (IDEA) 1964

BAUER, Ignacio.
 -"Los exploradores de Africa"
 IDEA 1948.

BAUTISTA VELARDE, G.
 -"Una antigua moneda pamue: la bigüela"
 IDEA 1954.
 -"Dignificación de la mujer pamue"
 IDEA 1956.

BEDATE, Anastasio.
 -"Bveti"
 Rev. La Guinea Española 1946.

BEKA NKILI, M.
 -"Profil historique"
 Rev. Vivant Univers, N°391, 1991.

BIRINDA DE BOUDEGUY
 -"La Bible secrete de Noires selon le Bouity"
 Paris 1952.

BOLADOS, A.
 -"Diccionario de Español-Pamue"
 Santa Isabel, 1890.

BORREGO NADAL, Víctor.
 -"Arte en Guinea: Tradición Fang y

modernidad"
 Rev. Africa 2000, Año IV, Epoca II, N°8, Malabo 1989

BOSCH, J.
 -"Los Pamues"
 IDEA 1946
 -"Tribunal de raza"
 IDEA 1947

BRAVO CARBONEL, J.
 -"Anecdótico Pamue"
 Editora Nacional Madrid 1942
 -"Territorios españoles del golfo de Guinea"
 Rev. La Guinea Española 1929

BUAKI BOTUY, Eustaquio.
 -"Catalogo Guinea Ecuatorial Biblioteca del C.I.D.A.F" C.I.D.A.F, Madrid 1985.

BUAKI, P.J.
 -"Del arte negro"
 Rev. La Guinea Española 1961.

BURTON, R.
 -"A day among the Fang"
 Anthropological Review, N°1, Londres 1863.

CARRASCO SAIZ
 -"La alimentación en Fernando Poo y Río Muni"
 Rev. Africa (IDEA) 1966, N° 296.

CASTILLO, Manuel.
 -"Culturas autóctonas de la Guinea Ecuatorial"
 AIDEA n° 76 1965.
 -"Influencia de las lenguas nativas en el español de Guinea"
 AIDEA n° 78, 1966.
 -"Síntesis valorativa de las culturas autóctonas de la Guinea Ecuatorial"
 Fenix Graf, Madrid 1966.

CENDRARS, Blaise.
 -"Antología Negra"

Ed. Pleyade, Buenos Aires 1971.

CONDE DE CASTILLO-FIEL

- "Los Bayele: Una tribu pigmea en la Guinea Española"
Rev. Africa (IDEA), N° 83-84,
Madrid 1948.

CORDERO TORRES

- "Biografía de Iradier"
Rev. La Guinea Ecuatorial 1945

COSTA, Marcos.

- "Lingüística indígena"
Rev. La Guinea Ecuatorial 1945 (pag
22,38,57)
- "Cartografía colonial"
Rev. La Guinea Ecuatorial 1945 (pag
196)
- "Ortografía y ortografía pamue"
Rev. La Guinea Ecuatorial 1944 (pag
356, 375)

CRESPO, T.

- "Institución de Ngui entre los Fang
primitivos"
Rev. La Guinea Española 1963
- "El juglar Fang, primera figura
literaria"
Rev. La Guinea Española 1962, (pag.
195)

CRESPO, T. y NGUEMA, J.

- "Cuando los Yebekon iban a la
guerra"
Rev. La Guinea Española 1962.

CUREAU

- "Las sociedades primitivas del Africa
Ecuatorial"
(texto mecanografiado); (Af. 13.650-
51, Bib. Nac. Madrid).

DICCIONARIO

- " Diccionario manual Español-
Pamue Pamue-Español"
Misioneros Hijos del Inmaculado
corazón de M^a., Madrid 1926
- "Gramática y diccionario pamue"
Hagen (ver Biblioteca Nacional de

Madrid)

ENDOMO KULU

- "Folclore pamue"
Rev. La Guinea Española 1943 (pags
48, 59, 69, 90, 108, 157, 186, 171,
217, 248)
- "Folclore pamue"
Rev. La Guinea Española 1944 (pags
28, 41, 53, 76, 102, 135, 167, 189)

ENGONGA NSUE, Luis.

- "¿Quiénes son los fang?"
Rev. La Guinea Española 1957 (pag
279)

ESPAÑA PAYA, J.

- "Algunos aspectos de la caza en la
Guinea continental española"
AIDEA N°15

ESTEVA FABREGAT, Carlos.

- "Algunos caracteres del sistema de
propiedad fang" Barcelona 1951 (pag
31-59) (Af. G^a F (348-1), Biblioteca
Nacional de Madrid)

EVITA, Leoncio.

- "Cuando los combes luchaban"
IDEA, Madrid 1953

EXPOSICIONES

- "Exposición de culturas primitivas
de Guinea Ecuatorial"
Inst. de Prehist. y Arqueología,
Barcelona 1966
- S. J. Kardas "Ciclo cultural africano"
(catálogo de la Exposición en St^a
Cruz de Tenerife) 1972
- "Exposición de Arte Negro-
Africano"
Ateneo de Madrid 1968
- "XVI Exposición de pintores de
Africa"
Catálogo (IDEA), Madrid 1966.

FAGG, William.

- "El Arte del Africa Occidental"
Ed. Hermes, México 1967.

FANG

- "¿Que hay sobre el Mbwetí?"
Rev. La Guinea Española 1938
- "La mujer pamue de nuestros bosques"
Rev. La Guinea Española 1936 (pag. 289, 314)
- "El pamue de nuestras fincas"
Rev. La Guinea Española 1936 (pag. 275)
- "El pamue de nuestras ciudades"
Rev. La Guinea Española 1936 (pag. 267)
- "El verdadero pamue de nuestros bosques"
Rev. La Guinea Española 1936 (pag. 258)

FERNANDEZ, J.W.

- "Symbolic consensus in a Fang reformatory cult"
Rev. American Anthropologist vol 67:4 (pag. 902-929) 1965
- "Principles of opposition and vitality in Fang aesthetic" Aesthetic and Art Criticism Sep. de 1966
- "Fang Architectonics"
Philadelphia Institute for the Study of Human Issues 1976
- "Dance exchange in Western Equatorial Africa"
SL, Si
- "The exposition and imposition of order Artistic expresion in Fang Culture".
SL, Si
- "La Statuaire Fang-Gabon"
Rev. African Art vol VIII nº 1 autom 1974
- "Bwiti and Etnography of the Religious Imagination in Africa"
Princeton University Press 1982
- "Fang Representations Under Acculturation"
(pag 3 y sig. del libro African & The West, de varios autores) P.D. Curtin Editor USA 1972
- "Fang reliquary art: Its quantities and qualities" "Cahiers d'Etudes Africaines", Paris

FERNANDEZ CABEZAS, J.

- "La persona pamue desde el punto de vista biotípologico" IDEA 1951.

FONTAN LOBE, J.

- "Temas de Guinea", "Poblaciones negras de Africa Ecuatorial", "Costumbres de Guinea"
Rev. Africa (IDEA) 1942.
- "Costumbres de Guinea"
Rev. Africa (IDEA) 1943

GARCIA FIGUEROA, T.

- "En el país de los pamues"
IDEA 1947

PÚAS, L.J.P.

- "A bibliography of African art"
Internacional Africa Institute.
London 1965

GAULME, F.

- "Le Bwiti chez les Nkomi"
Journal des Africanistes, Tome 49, fasc 2, 1979.

GOMEZ MORENO, M.

- "Boletín Agrícola de los territorios del Golfo de Guinea" 1943.

GONZALEZ CONESA, F.

- "De la Guinea Continental española"
Ejército, Madrid 1950.

GONZALEZ ECHEGARAY, Carlos.

- "Estudios Guineos"
(2 vol.) IDEA 1959
- "Bibliografía lingüística de Guinea"
AIDEA 1953, Nº 27
- "La música indígena en la Guinea Española"
AIDEA 1956 Nº 38.
- "Los sistemas de numeración y los números en los pueblos de Guinea Española"
AIDEA 1950 Nº 12
- "Historia del Africa Negra"
Editora Nacional, Madrid 1974
- "Libros raros y curiosos referentes a las provincias españolas de Guinea"
Rev. Africa IDEA 1962.
- "exploradores españoles en el Golfo de Guinea"

Rev. Africa IDEA 1954.

GONZALEZ DE PABLO, Aquilino.
- "El Mbveti y sus doctrinas"
Cuadernos de Estudios Africanos Nº
2, 1946

GRIFFITHS, Bede.
- "El Matrimonio de Oriente y
Occidente"
Ediciones Paulinas, Madrid 1985.

GUINEA, E.
- "En el país de los pamues"
IDEA 1947
- "Ensayo geobótanico de la Guinea
Continental española"
Ed. Direc. Gen. Marruecos y
colonias. Madrid 1946
- "Guinea española continental"
Rev. Africa IDEA 1945

HAGEN
- "Gramática y diccionario de pamue"
(manuscrito) (Af. 14-554 (B/N))

IBARROLA, R.
- "El arte de los pueblos pamues"
Rev. Africa (IDEA) 1957, nº 41
- "La música y el baile en los
territorios españoles del golfo de
Guinea"
Rev. Africa (IDEA) 1953

IGLESIAS DE LA RIVA, A.
- "Política indígena de Guinea"
IDEA, Madrid 1947

IRADIER, Manuel.
- "Africa"
Consejo de Cultura de la Exma.
Diputación Foral de Álava (2vol),
Vitoria 1958

JUNG, C.G.
- "El secreto de la Flor de oro"
Ediciones Paidós, Barcelona 1988.

KERCHACHE, J y otros.
- "L'art africain" Ed Mazenod, París
1988.

KULU, Endomo.
- "Folclore pamue"
Rev. La Guinea Española 1944
(pags. 167, 135, 102, 53, 76, 41, 28,
289,) Rev. La Guinea Española 1943
(pags. 48, 59, 69, 90, 108, 157, 186,
171, 217, 248).

LARGEAU, V.
- "Encyclopédie pahouine"
Leroux, París 1901.

**LABURTE-TOLRA, P.H. y
FALGAYRETTES-LEVEAU, C.H.**
- "Fang" (incluye un importante
extracto de "Les Pahouins" de
Tessmann)
Ed. Musée Dapper, París 1991.

LINIGER-GOUMAZ, M.
- "La Guinea Ecuatorial"
Ed. L'harmattan, París 1980.

LOPEZ ANGLADA, L.
- "Las sagradas maneras de Leandro
Mbomio"
La Estafeta Literaria, Nº538, Madrid
1974.

MADRID, Francisco.
- "La Guinea Incógnita"
Ed. España, Madrid 1933

MAJO FRAMIS, R.
- "Iradier en la Guinea Española"
IDEA, Madrid 1954

MAPAS
- "Carta itineraria de la Guinea
Continental Española" Servicio
geográfico del ejército, Madrid 1959
- "Territorios españoles de Golfo de
Guinea"
IDEA Madrid 1951-52

MANGUE, Carlos.

-"La ceremonia del "So"

Rev. La Guinea Española 1962, (pag. 272)

-"Ceremonias funerales de los antiguos fang"

Rev. La Guinea Española 1962 (pag. 341)

MAR-MOL, A.

-"Ritos de iniciación"

Rev. La Guinea Española 1952 (pag. 24)

MARTIN, Amador.

-"El símbolo Africano"

Rev. La Guinea Española 1967 (pag. 155, 190)

-"El juego del Akong"

Rev. La Guinea Española 1959 (pag. 202).

MBANA NCHAMA, Joaquín.

-"Rito de iniciación al Byere"

(Texto mecanografiado Seminario de Doctorado) U.N.E.D. (Biblioteca del C.I.D.A.F.), Madrid 1989.

-"El concepto de Mbot o persona"

Rev. Africa 2000, N°17, Malabo 1992.

MBOMIO NSUE, Leandro.

-"Arte de la Negritud y su aportación a la cultura"

La Estafeta literaria, N°531, Madrid 1974.

-"Las Artes Plásticas en la sociedad Bantú"

Rev. Africa 2000, Año III, Época II, N°6, Malabo.

MEDINA, Alia.

-"Datos geográficos de la Guinea Continental Española"

IDEA, Madrid 1951.

MEAUZE, P.

-"El Arte Negro"

Ed. Nauta, Barcelona 1967.

MIRANDA, Agustín.

-"Cartas de la Guinea"

Espasa Calpe, Madrid 1940

MOLINO, Martín.

-"Datos para la historia de Guinea Española tomados del libro "La Corte de Cameroun"

Rev. La Guinea Española 1959.

MORENO, Jose Antonio.

-"Formas de Antropofagia en los territorios españoles del Golfo de Guinea"

Rev. Africa (IDEA), 1951, N° 17

-"El "Ngui" o contra-brujo en la Guinea Continental Española"

Conferencia de Bissau 1947 vol V (pag 59)

MORENO y MORENO

-"Reseña histórica de la presencia de España en el Golfo de Guinea"

IDEA, Madrid 1952

-"Viejas figuras coloniales: Bengoa"

Rev. Africa (IDEA) 1954

-"La prueba del Nguingui entre los pamues"

Rev. Africa (IDEA) 1950.

MUNTU, J.J.

-"Las culturas negroafricanas"

Ed. F.C.E., Mexico 1963.

NDONGO-BIDYOGO, Donato.

-"Antología de la literatura guineana"

Editora Nacional, Madrid 1984

-"Europa-Africa: El choque de culturas"

Rev. Africa 2000 Año III, Época II, N° 5 Malabo 1988

-"Historia y Tragedia de Guinea Ecuatorial"

Editorial Cambio 16, Madrid 1977

-"Las Tinieblas de tu memoria negra"
Ed. Fundamentos, Madrid 1987

-"Arte de la Negritud"

Los domingos de ABC Madrid 16 de Abril de 1972.

-"El choque de las Culturas"

Rev. Africa 2000, Año III, Epoca II,
Nº5, Malabo.

NDONGO ESONO, S.

- "Gramática Pamue"
IDEA, Madrid 1956
- "Estudios etnológicos"
Rev. La Guinea Española 1950
- "Gramática Pamue"
IDEA, Madrid 1956

NDONG, Alberto M^a.

- "Los pamues de Fernando Poo"
Rev. La Guinea Española 1957 (pag
177, 193)
- "¿Quiénes son los fang?"
Rev. La Guinea Española 1957 (pag
198, 214)

NDONGO MBA, M. Asistencia.

- "Tam-Tam"
Rev. La Guinea Española 1960 (pag
13, 42, 80, 140)
- "El tótem pamue"
Rev. Africa (IDEA) 1958, Nº 195
- "Mientras la tumba brama en su
selvática canción"
Rev. La Guinea Española 1968 (pag
65,94)
- "Algunos ritos de los Fang en su
muerte"
Rev. La Guinea Española 1958
- "Origen y ramificación de los Fang"
Rev. La Guinea Española 1957 (pag
241,257,273)
- "Algunos ritos que observan los
pamues a la muerte de los mismos"
Rev. La Guinea Española 1957 (pag
337, 369).
- "Costumbres y creencias pamues
sobre el nacimiento"
Rev. Africa (IDEA) 1957

NGUEMA, Alejo M.

- "Ndongo Mba"
Rev. La Guinea Española 1947 (pag
132)

NOSTI, J.

- "Pueblos indígenas"
Rev. La Guinea Española 1951 (pag
166, 190)

- "Notas geográficas, físicas
económicas sobre los territorios
españoles del Golfo de Guinea"
Direc. Gen. de Marruecos, Madrid
1942

NOVOA, J. M.

- "Guinea Ecuatorial: Historia,
costumbres y tradiciones" Ed.
Expedición, Madrid 1984.

NSUE, María.

- "Ekomo"
UNED, Madrid 1985

NZE ABUY, Rafael María.

- "Los bantú"
Rev. La Guinea Española 1959 (pag
133)
- "Los Fang y su lengua"
Rev. La Guinea Española 1959 (pag
169)
- "Lengua Fang"
Rev. La Guinea Española 1959
- "La lengua Fan o Nkobo Fan"
Ed. Claret, Barcelona 1975
- "Familia y matrimonio Fang"
Madrid 1985.

OCHA'A MVE, Bengobesana.

- "Tradiciones del pueblo Fang"
Ed. Rialp, Madrid 1981
- "Fuentes archivísticas y
bibliotecarias de Guinea Ecuatorial"
Editoriales extranjeras

OLMO BOULLON, José.

- "Los territorios españoles del Golfo
de Guinea"
Ed. Dossat, Madrid 1944

ONDO, Miguel.

- "El Abira"
Rev. La Guinea Española 1962.

ONDO MBA, Sixto.

- "De Macías... a Obiang"
Rev. Mundo Negro, Nº 368, Madrid
1993

ORTIZ, Fernando.

-"Los Negros Brujos"

Fernando Fe, Madrid 1906.

OSSORIO, A.

-"Viaje del Sr. Amado Ossorio en la cuenca del Río Campo y en la costa, costumbres de los vengas, bapukus, itemus, pamues"

Rev. de Geografía Comercial, Vol.I, Madrid 1885-86.

PALAU CLAVERAS, A.

-"Principios de nuestra historia colonial en el Golfo de Guinea"

Rev. General de Marina, Vol CXXIV, sept 1942.

PANYELLA, Augusto.

-"Esquema de etnología de los Fang Ntumu de la Guinea Española"

IDEA, Madrid 1959.

-"Notas sobre tipología cultural: La casa y el poblado Fang"

Rev. Africa (IDEA), Madrid 1951.

-"El proceso de transformación de la cultura Fang"

AIDEA, Madrid 1963, N° 66

-"Los cuatro grados de la familia en los Fang de la Guinea española"

AIDEA, N°40, Madrid 1957.

-"Esquema de antropología Fang de la Guinea Española" AIDEA, N°34, Madrid 1955.

-"El individuo y la sociedad Fang"

AIDEA, Año XI, N°46, Madrid 1958.

-"Expediciones españolas a Africa"

Zephirus II, Salamanca 1951.

-"Expedición científica a los territorios españoles del Golfo de Guinea. La creación del Museo Etnológico y Colonial de Barcelona" Ampurias XI, CSIC, Barcelona 1949.

PANYELLA, A. y SABATER, J.

-"El individuo y la sociedad Fang"

AIDEA, Madrid 1958, n° 46

-"Esquema de antropología Fang de la Guinea Española" Salamanca 1955

-"Elementos matrilineales en la organización Fang" Filadelfia 1956

-"Proceso técnico de la cerámica

Fang"

IDEA, Madrid 1955.

PARDO DE LEON, Pilar.

-"Juegos de los niños Fang"

Rev. Africa 2000, N°7, Malabo 1988.

PERRAMON, Ramón.

-"Culturas primitivas de Guinea Ecuatorial"

AIDEA, Año XX, N°81, Madrid 1966.

-"Al habla con los bueti"

Rev. La Guinea Española 1962

-"En busca de objetos primitivos"

Rev. La Guinea Española 1963 (pag 135)

-"Museo etnológico misional de Sta. Isabel"

Rev. La Guinea Española 1963 (pag 292)

-"Notas sobre el totemismo entre los Fang de Guinea Española"

Rev. La Guinea Española 1964 (pag 36)

-"Comercio primitivo de Africa Occidental"

Rev. La Guinea Española 1964 (pag 36)

-"Manifestaciones artísticas entre los Fang"

Rev. La Guinea Española 1964 (pag 130, 304, 336)

-"Tradiciones orales del río Muni"

Rev. La Guinea Española 1965 (pag 111)

-"Amuletos y talismanes"

Rev. La Guinea Española 1965 (pag 176)

-"Elementos culturales del pueblo Fang"

Rev. La Guinea Española 1966

-"Contribución al estudio de la etnología Fang; amuletos" Rev. La Guinea Española 1967 (pag 112)

-"Monográfico sobre arte Fang"

Rev. La Guinea Española 1968, N° 1623

-"Exposición de culturas primitivas de la G.Ecuatorial". Museo Arqueológico de Barcelona, Parque de Monjuich

-"Notas, cuadernos y fotografías inéditos de la biblioteca de Luba.

- PERROIS, Louis.**
 -"La statue Fan-Gabon"
 Memories. Orston nº 59, 1972
 -"Gabón"
 Office de la Recherche Scientifique
 et Technique Outremer 1969
 -"Notes on the Bwiti figures"
 Rev. Africam Art Vol.2 Nº 4, 1969
 -"La statue Fang"
 Memories, Orston Nº 5 1972
- PERROIS, L y SIERRA, M.**
 -"El Arete Fang de Guinea
 Ecuatorial"
 (Fundación Folch) Ediciones
 Poligrafía S. A., Barcelona 1990.
- PERROIS, L. y otros**
 -"African Art"
 Ed. Prested, Munich 1988.
- PINILLOS, Manuel**
 -"Guinea Española, la secta Mbveti"
 Rev. Africa (IDEA), Madrid 1949
- RAMOS IZQUIERDO Y VIVAR,
 L.**
 -"Descripción geográfica... del Golfo
 de Guinea"
 Imp. Felipe Peña Cruz, Madrid 1912.
- RANCAÑO SERILLE, Francisco.**
 -"Observaciones referentes a los
 indígenas de la Guinea Continental
 Española"
 Texto mecanografiado Biblioteca
 Nacional de Madrid (Af. Cª 7139-21),
 Febrero 1943
- RAPONDA-WALKER**
 -"Rites et croyances des peuples du
 Gabón"
 Presence Africaines, Paris 1962.
- RIQUELME, Jesucristo.**
 -"Del rito a la magia"
 Rev. Africa 2000, Nº7, Malabo 1988.
- SABATER, J.**
- "El curso del año entre los fang-
 ntumu: sus conocimientos
 astronómicos"
 (Ponencia para el V.C.I.A.O. en
 Abidjan 1953)
- SABORIT, M.**
 -"La poligamia en el Africa bantú"
 Rev. La Guinea Ecuatorial 1950
- SALANOVA, D.**
 -"Guinea escolar española"
 IDEA, Madrid 1951
- SAZ, Agustín de.**
 -"Guinea Española"
 Ed. Selx Barral, Barcelona 1944
- SENGHOR, L.**
 -"Libertad, Negritud y Humanismo"
 Ed. Tecnos, Madrid 1970
- SIERRA, Marta.**
 -"Tallas y máscaras Africanas en el
 Museo Nacional de Etnología"
 Ministerio de Cultura, Madrid 1980
 -"Tallas y máscaras africanas"
 (Catálogo de la exposición)
 Ministerio de Cultura, Madrid 1986.
 -"Sobre la talla Fang"
 Rev. Mundo Negro, Madrid 1987
- SIROTO, León.**
 -"The Face of Bwiti"
 Rev. African Art, Vol 1 Nº 3, sprins
 1968
- SOLER, José María.**
 -"Datos etnográficos sobre la raza
 fang..."
 Rev. La Guinea Española, Stª Isabel
 1948
 -"Artes e industrias pamues"
 Rev. La Guinea Española 1949 (pag
 9)
 -"Causas de la despoblación
 continental"
 Rev. La Guinea Española 1949

SOLER, José María, y NZE, R.M.

- "Alfabeto pamue"

Rev. La Guinea Española 1958 (pag 164).

TEMPELS, Placide.

- "La Philosophie Bantoue"

Ed. Présence Africaine.

TESSMANN, G.

- "Die Pangive"

(2, vols) Ed Ernst Wasmuth, Berlín 1913.

TRILLES, H.

- "Le totémisme chez les Fang"

Bibliothèque Anthropos, Münster 1912.

TRUJEDA, L.

- "Los pamues de nuestra Guinea"

Colección España ante el mundo, Madrid 1946

- "Formas penales de los pamues. Las brujerías y los delincuentes"

Miscelanea, Tomo XII (pags 676-78)

- "Sociología Pamue"

Rev. Africa (IDEA), Madrid 1943

UNZUETA, Abelardo de.

- "Organización social, Religión, Justicia y Familia"

Rev. La Guinea Española 1951 (pag 223)

- "Guinea Continental Española"

Instituto de Estudios Políticos, Madrid 1944

- "Etnografía de la Guinea Continental Española"

Rev. Africa (IDEA), Madrid 1943

VARIOS.

- "Textes religieux du Bwiti-fan et ses confréries prophétique dans leurs cadres rituels"

Cathiers d'Etudes Africaines vol XII:

2, (pag 197-253) Paris 1972

- "Revista Geográfica Española"

Nº 24 dedicado a la Guinea Española

VENCIANA, A de.

- "La secta Bwiti en la Guinea Española"

IDEA, Madrid 1958

- "La estructura sociológica y el mosaico étnico de la costa de Guinea"

AIDEA, Madrid 1957, Nº 40

VELARDE, G. B.

- "Fang-Eyeyá"

Gráficas Barracan S.A. Madrid 1950

VERBEKEN, A.

- "Le tambour-téléphone chez les indigènes de l'Afrique Centrale"

Congo 1920

WALKER, ABBE. R.

- "La statue Bouiti"

Boletín société des recherches congolaises Nº 8 (142-43), Brazzaville 1927

- "Le Bouiti" Boletín de la Société des recherches congolaise Nº 4 (pag 3-7), Brazzaville 1928

WATS, Alan W.

- "El camino del Zen"

Ed. Pocket Edhasa, Barcelona 1961.

ZARAGOZA, Miguel.

- "Ensayo sobre el derecho de los pamues"

Rev. Africa.